

Jurgis Baltrušaitis

# formări, deformări



Editura Meridiane



JURGIS BALTRUŠAITIS  
*Formations, déformations*  
*La stylistique ornementale dans la*  
*sculpture romane*

© Flammarion, Paris, 1986

Toate drepturile  
asupra prezentei ediții în limba română  
sînt rezervate Editurii Meridiane



Jurgis Baltrušaitis

# formări, deformări

STILISTICA ORNAMENTALĂ  
ÎN SCULPTURA ROMANICĂ

Traducere de  
CONSTANȚA TĂNAȘESCU

EDITURA MERIDIANE  
BUCUREȘTI, 1989



Tratat de istorie

ARTISTICA ORNAMENTALA  
IN SCULPTURA ROMANIA

Tratat de istorie  
ROMANIA

Pe copertă :

Santa Maria din Ripoll  
(mijlocul sec. XII), portal

ISBN 973-33-0044-6

ISBN 973-33-0046-2



## CUVÎNT ÎNAINTE AL AUTORULUI

La stylistique ornementale dans la sculpture romane (*Stilistica ornamentală în sculptura romanică*, a fost publicată în 1931, în același timp cu *L'Art des sculpteurs romans* (Arta sculptorilor romanici) de Henri Focillon, ca o lucrare complementară. Și pornind de aici ne-am continuat investigațiile cu privire la unele origini îndepărtate ale acestor compoziții (Art sumerien, art roman, 1934 — Artă sumeriană, artă romanică), la supraviețuirea și renașterea lor în arta gotică (*Réveils et prodiges*\*, 1960), ca și asupra întoarcerii la vechile izvoare exotice reînnoite și îmbogățite spre sfârșitul evului mediu (*Le Moyen Age fantastique*, 1955 — Evul mediu fantastic).

Lucrarea s-a epuizat foarte repede și reeditarea ei se face, firește, în cadrul regrupării operelor noastre aduse la zi și completate cu o seamă de date noi. Fapt care a reclamat modificări importante. Textul tezei de doctorat prezentată la Sorbona acum mai bine de cincizeci de ani trebuia redus și pus de acord cu un sistem de gândire care, între timp, evoluase. Așa că a fost complet refăcut, utilizând însă același corp de materiale, permanent valabile. I-am

---

\* Versiunea românească a lucrării a fost publicată de Editura Meridiane în anul 1978 cu titlul *Metamorfozele goticului* (n.red.).



dat un alt titlu, Formations, déformations (Formări, deformări), dându-i locul cuvenit într-un ansamblu de lucrări publicate după apariția sa. Stilistica romanică, în cadrul căreia rațiunea geometrică dă naștere unor lumi fantastice, conținea deja germenul acelor Perspectives depravées, 1983—1985 (Perspective denaturate) care tratează adesea și ele, în domenii diferite, aceeași problemă a dualității formelor. Prezenta ediție a unei cărți ce nu se mai găsește de câteva decenii și care a fost rescrisă în întregime în noi condiții poate fi considerată, în fond, o lucrare inedită\*.

\* Pentru o mai bună înțelegere a personalității și operei lui Jurgis Baltrušaitis, a se vedea considerațiile lui Răzvan Theodorescu din Prefața la volumul anterior al „Bibliotecii de artă”, *Arta sculptorilor romanici* de Henri Focillon (nota red.).



## PREFAȚĂ

Abordînd studiul plasticii romanice, am fost surprinși de unele contradicții și, în același timp, de o remarcabilă amplasare a formelor. Sculptura aceasta cu decor exuberant, monștrii, fauna și lumea aceasta care aparține în mai mică măsură naturii decît unui anume regn fantastic și zonelor imaginației celei mai libere în aparență se fixează pe o arhitectură de o extraordinară stabilitate. Ponderea maselor, repartizarea părților componente, severa frumusețe a construcției oferă imaginea unei calme plenitudini și a unei solidități compacte. Amploarea și măreția monumentului rezultă din opozițiile și contrastele dintre stabilitate și mișcare, austeritate și abundență, rigoare și fantezie determinate, toate acestea, de un întreg ansamblu de legi. Și cum din complementaritatea elementelor decurge o unitate profundă, ne-am pus întrebarea, la începutul investigațiilor noastre, dacă în unele cazuri de dezordine nu există o anumită ordine.

Am început printr-un studiu asupra proporțiilor, de fapt asupra disproporțiilor și a deformărilor unor anume figuri, ceea ce le conferă o forță expresivă și în același timp un conținut legendar și fabulos, care ni s-au relevat din prima clipă. Și tocmai în cursul acestei investigații atenția ne-a fost atrasă de două serii



de concordanțe neobișnuite. Ornamentele sculptate pe anumite arhivolte prezintă schema marilor compoziții religioase pe care le încercuiesc, iar, pe de altă parte, unele simple combinații ornamentale sugerează oarecum monstruozițările figurative executate pe bolțarele aceleiași arhivolte, ca și cum artistul ar fi dezvăluit astfel cheia structurilor sale secrete. În prima fază a studiilor noastre stilistice am pornit nu de la cauză la efect, ci invers, de la efect la cauză, deformarea și formarea corespunzând și uneia și alteia, și a trebuit să stabilim cauza, procedeele acestei compoziții cu efecte surprinzătoare. Cercetarea noastră a pornit astfel nu de la figură, ci de la ornament. Din punct de vedere istoric metoda aceasta se justifică prin faptul că, în secolele XI și XII, sculptura monumentală depășise, în Occident, o lungă perioadă de tatonări, în vreme ce ornamentul cu formele lui perfect stabilizate constituia fondul decorației epocilor precedente.

Răsturnarea punctelor de vedere face să apară, pe neașteptate, două sisteme morfologice fundamentale — ornamental și figurat — pe care am încercat să le cercetăm cu o exactitate maximă. Un examen temeinic al decorației romanice ne-a îngăduit să degajăm dintr-un ansamblu luxuriant o serie omogenă în diversitatea ei, care ocupă un loc de prim ordin. Nu este vorba de o colecție de teme independente, cel mai adesea utilizate, ci de o aceeași temă care se regăsește într-o infinitate de ornamente.

O reclasare a acestor figuri pornind de la simplu la complex ne-a îngăduit să relevăm filiațiile plecând de la un element primar și să stabilim modalitatea tehnică a tuturor înlănțuirilor de forme ce se deduc unele din altele și se dezvoltă cu rigoare, asemenea unei demonstrații matematice. Ornamente ce renunță la curbe, labirinturi inextricabile se constituie ca două versiuni ale aceluiași sistem geometric unificat, și tot același sistem geometric se regăsește și în combinațiile figurative romanice.



Concordanțele pe care le-am notat între unele figuri și anumite ornamente de pe arhivolte și timpane nu reprezentau, pentru noi, cazuri fortuite și izolate, ci exemple din serii ale căror prelungiri trebuiau găsite, astfel că am căutat să adunăm documente valabile atât în privința calității, cât și a cantității lor. Fără îndoială că cercetarea noastră, ale cărei rezultate le consemnăm în lucrarea de față, e departe de a constitui o analiză completă a unui vast reper-toriu medieval. Ni se pare suficientă însă pentru a defini unul din aspectele sale mai importante, aspect al cărui mecanism nu a fost clarificat pînă acum.

În cercetările noastre asupra genezei sculpturii romanice nu ne-am plasat pe un plan istoric, ci pe unul în exclusivitate formal, încercînd să reconstituim ordinea, aîndirea, considerentele care i-au dirijat evoluția. Este vorba de metoda confruntărilor directe cu monumentele, fără a ține seama de loc și de timp, care ne-a îngăduit să urmărim pas cu pas evoluția figurilor și a temelor în care putem surprinde un sistem coerent, o multitudine de forme ce se dezvoltă potrivit unei logici implacabile, o lume ce evoluează în deplină concordanță cu arhitectura și cu ornamentele acesteia.

Redistribuirea logică a elementelor dispersate în diferite ansambluri arhitectonice scoate în evidență procesul tuturor formărilor respective, începînd cu legea cadrului, preludiu la legea ornamentului în care figurile regulate dezvoltă figuri animate ca în virtutea unui raționament dialectic, ca și diversele sale aplicații pe coșul unui capitel și pe timpane. Este un sistem morfologic și intelectual complet în toate elementele sale, ce se prezintă întocmai ca demonstrația unei teoreme. Ilustrația a fost concepută în vederea acestui scop. Desenele prezentate în text constituie în mai mică măsură o completare grafică, ele fiind însăși baza demonstrației noastre. Ilustrațiile sînt combi-



nate în așa fel încît să grupeze un număr cit mai mare de documente, demonstrînd continuarea și variațiile pe aceeași temă. Și oferă o vedere globală și directă asupra rînduielilor unei arte și ale unei științe secrete, aflate la originea unui program vizionar.

Antinomia inițială dintre ordinea arhitecturală și dezordinea care ne-a șocat chiar de la început își află dezlegarea datorită unei concilierii de termeni. De fapt, așa-numita dezordine nu este altceva decît o ordine în măsura în care aceasta purcede de la unele structuri exterioare independente de obiectul respectiv, în cazul acesta de la geometria figurilor regulate. Viața agitată a formelor se supune unui imperativ mai presant decît echilibrul vieții fizice. Și părăsește căile ei proprii, canoanul său, pentru a se reconstitui în alt mod.

Mecanismul vizionar, în care abstracția pune stăpînire pe realitate, în care speculația tratează materia după propria-i logică, funcționează fără greș în mai multe cazuri. Căci în diferitele sinuozități ale gîndirii umane regăsim o imagine a spiritului. Am întîlnit acest mecanism de nenumărate ori<sup>1</sup> și l-am tratat fără să ținem seama de afinitățile lui cu fantasmagoriile medievale. Și abia în momentul acesta, reluînd o veche lucrare, ne-am dat seama că fusese vorba de aceleași probleme și că tot în sculptura romanică regăsim transcrierea grafică cea mai completă și mai explicită a tuturor judecăților emise asupra structurilor și asupra aparențelor lucrurilor.

---

<sup>1</sup> J. BALTRUŠAITIS, *Les Perspectives dépravées*, Paris, 1983—1985.



număr cit  
d continu-  
Și oferă o  
ielilor unei  
la originea

arhitectu-  
chiar de la  
unei con-  
nita dezor-  
în măsura  
structuri  
respectiv,  
rilor regu-  
pune unui  
rul vieții  
onul său,

ia pune  
ia tra-  
funcțio-  
i. Căci in  
mane

eme și  
in trans-  
mai expli-  
pra structu-  
r.

es dépravées.

## Partea întâi

# STABILIREA UNEI ORDINI



**I. Cadrul rectiliniu, lintouri, frontoane.** Cadrul exterior. Ruptura isocefaliei pe lintourile din Auvergne. Cadrul interior, frontoane construite din aripi. Cadrul demolat, frontoane disimulate în scena Judecării de apoi. **II. Cadrul curbiliniu, medallioane și mandorle.** Scenografia semicirculară, discurile, spirele și roțile animate. Nimburile și mandorlele acrobatice. **III. Metamorfoze.** Patrupedele și păsările geometrice, personajele în formă de băț și de sferă, aureolele preschimbate în corpul figurii. Geometria variabilă a aripilor de îngeri.

## I

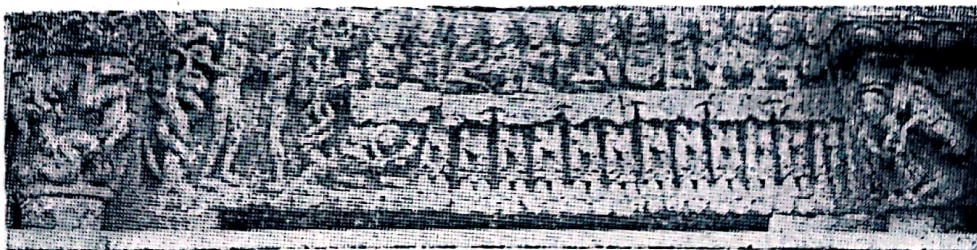
Raporturile dintre sculptură și mediul înconjurător, fondul și cadrul său nu sînt niciodată indiferente. Și sînt de o importanță primordială atunci cînd este vorba de o lucrare destinată să decoreze sau să secundeze un edificiu arhitectural unde natura lor poate oscila între o supunere completă și o completă independență între cele două puncte de echilibru. Dezvoltarea plastică are loc înăuntrul acestor cu-



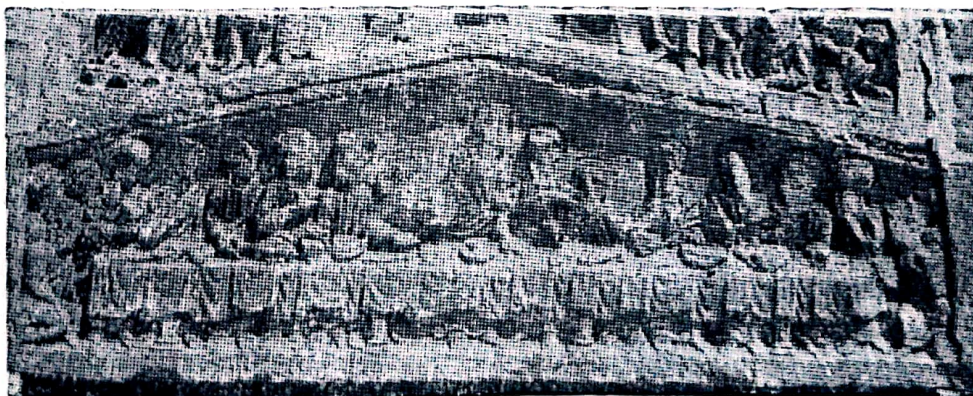
rente contrarii care fixează reguli diferite. Un relief încorporat în suportul său, un obiect de artă montat într-un sipet, o statuie izolată împreună cu propriul său soclu corespund diferitelor faze ale aceleiași evoluții. Evul mediu este alcătuit din asemenea libertăți și din asemenea servituți, la originea tuturor evoluțiilor sale aflându-se servituțile romanice.

Ceea ce ne frapează la fațadele multor biserici din secolul al XII-lea este grija cu care au fost acoperite cu basoreliefuluri diferitele părți ale structurii și ale articulațiilor. Arcaturile, frizele, arhivoltele, capitellurile sînt invadate de figuri ce se răspîndesc cu o forță și o regularitate imperturbabile. Nu e uitat nici un crîmpei, nici un singur colțișor. Pe suprafața unui fond din care cel mai adesea nu rămîne decît o linie de umbră, unde oroarea de vid are putere de lege, se vede doar îmbulzeală, saturație. Nu este vorba de o simplă nevoie de profuziune. În plastica romanică, oroarea de vid duce direct la legea cadrului, prima lege a evoluțiilor care îi sînt proprii. Tema clasică, tema curentă a personajelor așezate în linie orizontală, învederează

1



2





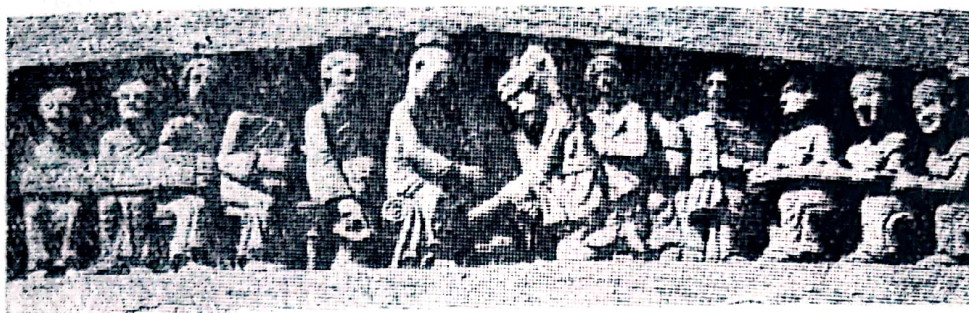
această regulă, nu fără oarecare brutalitate, pe câteva lintouri de tipuri diferite, ca în Cina cea de taină de la Neuilly-en-Donjon (fig. 1) și în cea din Champagne (fig. 2).

La Neuilly-en-Donjon, personajele se aliniază în rînduri strînse în dreptunghiul dalei ce susține timpanul, reluîndu-se împărțirea acestuia în pătrate. Verticalele comandă trupurile înțepenite ale apostolilor, drepte ca niște pari, în vreme ce orizontalele fixează nivelul capetelor asemeni unui lung șirag de mătănii întins între colțurile de sus, masa acoperită cu un ștergar ce taie de la un capăt la altul mijlocul compoziției și șirul picioarelor ce se sprijină de-a lungul bazei. Rectitudinea și rigoarea acestei reprezentări decurg în mod direct din geometria suportului său arhitectural.

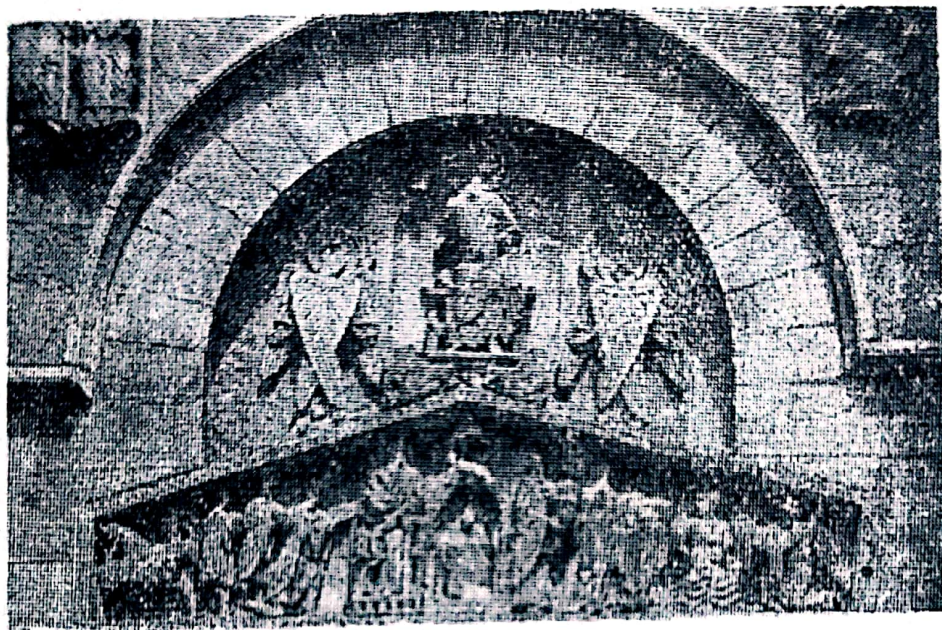
În Champagne, unde lintoul denumit „auvergnat” este supraînălțat prin două versante, masa și picioarele personajelor așezate la masă sînt dispuse într-un mod similar, dar figurile nu mai au aceleași proporții. Comesenii devin mai mari pe măsură ce se apropie de Isus, aflat în mijlocul unei triade mai înalte decît figurile laterale. Nu este vorba de o gradare simbolică, ci de atracția cadrului care mărește personajele, care le ridică întocmai ca un magnet. Întîietatea formală se resimte și în iconografia Evangheliei. Figurile cresc și descresc în mod firesc în lintourile cu față dublă : la Mozac, Sfîntul Petru și Sfîntul Ioan cu suita lor, așezați de o parte și de alta a Fecioarei în glorie, la Clermont-Ferrand, place des Gras (fig. 3), apostolii din scena Spălării picioarelor, stînd pe o bancă lungă, încălțîndu-se și descălțîndu-se, în biserica Notre-Dame-du-Port din același oraș (fig. 4), personajele din mai multe scene religioase, Închinarea magilor, Prezentarea la Templu și Botezul lui Isus, acoperă triunghiul frontonului plasat pe portal prin două mișcări ascendente cu Templul situat pe axă. Corpurile se înghesuie unele în altele, alcătuiind un soi de al doilea fronton animat.



3



4



Oroarea de vid, conjugată cu legea cadrului, apasă greu asupra acestor compoziții. Ele rup isocefalia personajelor rînduite în linie dreaptă și comandă proporțiile figurii umane care se mărește sau se micșorează potrivit locului pe care îl ocupă. Pitici și uriași apar adesea în aceeași scenă.

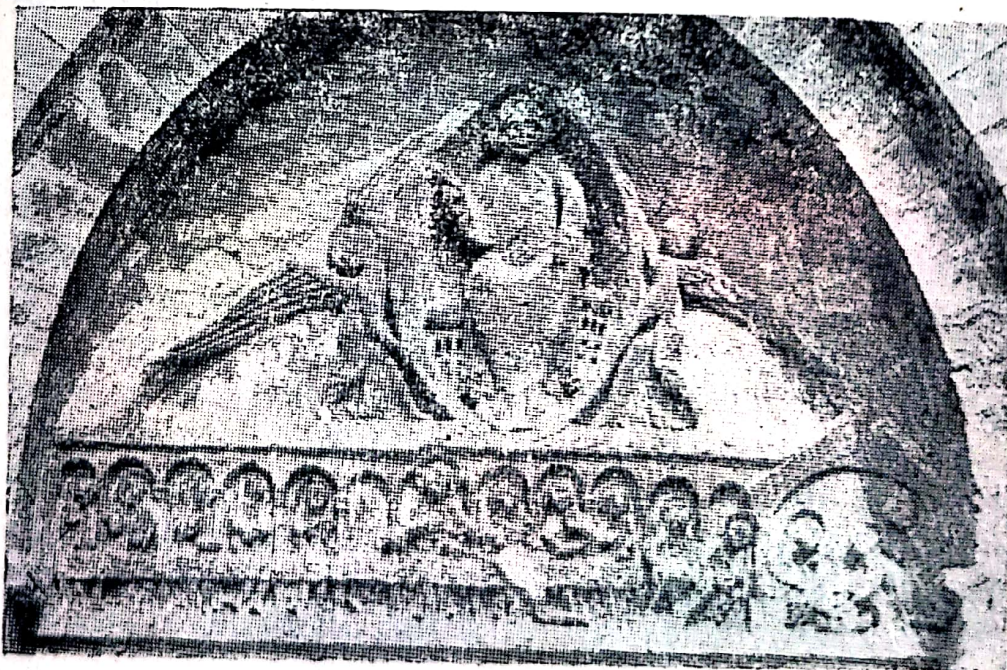
Aceleași compoziții în chip de fronton se regăsesc și pe unele portaluri care nu posedă asemenea elemente de arhitectură. La Montceaux-l'Étoile (fig. 5), apostolii și Fecioara din scena Înălțării nu sînt orînduiți în linie orizontală, așa cum se întîmplă în general pe un lîntou normal, ca la Anzy-le-Duc, de pildă. Personajele sînt surprinse în mișcare și, lucru straniu și la prima vedere inexplicabil, nu toate au aceeași dimensiune. Cele trei figuri





de la mijloc domină ansamblul, cele de la extremități sînt mai mici, iar celelalte devin mai mari pe măsură ce se apropie de centru. Recunoaștem, în această dispunere lintoul „auvergnat“, extras oarecum din arhitectura sa.

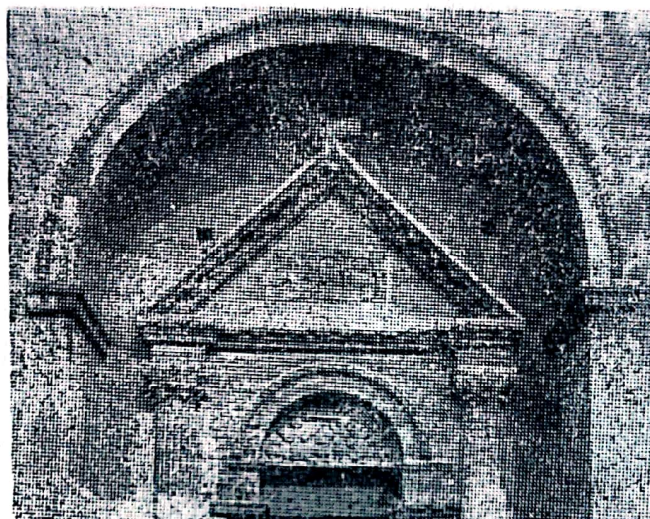
La Bellenaves (fig. 6), elementele sînt inversate. Căci nu grupurile de personaje de pe lintou se află dispuse în formă de frontoane. Frontonul se înalță pe timpan. Și este alcătuit din aripile maiestuos desfăcute ale îngerilor ce





sustin aureola Mântuitorului. Lintoul drept, cu Cina și Spălarea picioarelor, constituie o bază solidă pentru acest releveu ale cărui linii mari se află în mod firesc eșafodate într-un portal antichizant, ca cel de la Saint-Gabriel (fig. 7), de pildă.

Falesele lintouri, falesele frontoane ordonează compozițiile de pe timpane, dublînd arhitectura



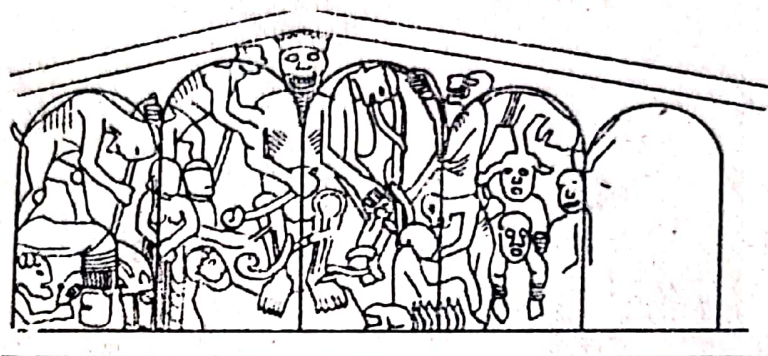
7

construită cu o arhitectură sculptată. Aceste cadre interioare se multiplică și se complică pe suprafețele de mari dimensiuni. La Beaulieu, scena Judecării de apoi se desfășoară pe cinci registre ce delimitează zonele monștrilor din Infern, secvența cu gloata celor înviați din morți, secvența cu nenumăratele personaje ce așteaptă în liniște, apostoli, sfinți, grupul celor aleși.

La Conques, Judecata de apoi e împărțită în trei registre ce comportă triangulații. Primul registru e compus dintr-un dublu lintou „auvergnat” ce conține într-o parte Paradisul, iar în cealaltă Infernul. Paradisul este reprezentat printr-un șir de arcaturi în care sînt adăpostiți cei aleși. Rînduiți frontal doi cîte doi, stînd jos sau în picioare, figurile lor sînt pline de seninătate. Dar nu același lucru se observă în partea cealaltă a registrului, cotropită de demoni. Aici e o învîlmășeală furi-



bundă, unde totul pare să se prăbușească în haosul care se derulează totuși în interiorul aceleiași scheme, unde se regăsește chiar și traseul arcelor. Acestea nu se prezintă totuși ca o arhitectură : sînt formate din figurile diavolilor care se înverșunează împotriva celor damnați (fig. 8). Mișcările violente ale acestora,



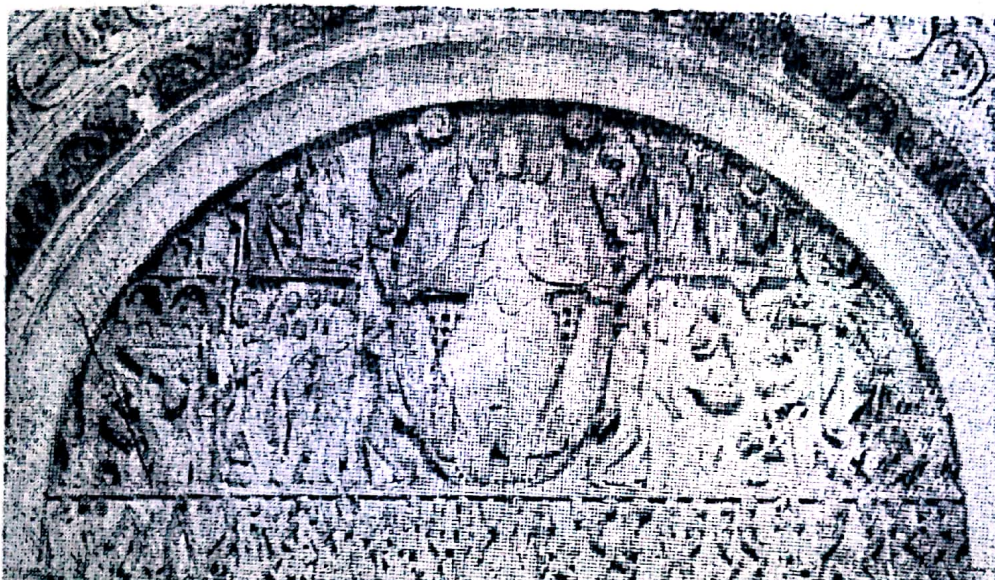
8

spatele cocîrjat, trupurile încovoiate, frînte în două, alcătuiesc o suită de arce în plin cîntu, pe cînd liniile drepte ale stîlpilor devin și mai pronunțate pe axele trupurilor celor supuși torturii, suprapuse sau întinse pe spate, într-o spadă, într-un trunchi de copac, ca și în compartimentările verticale ale panourilor. Patru din ei se profilează în aceste vîlmășaguri confuze. Arcaturile Paradisului care-i adăpostesc pe cei aleși își au pandantul în figurile convulsionate din Infern.

În registrul din mijloc, apostolii sînt rînduiți sub arcadele alcătuite de filacterele cu inscripții pe care le țin îngerii. Aici se află cîteva arce în formă de mitră, mici frontoane care multiplică triangulațiile.

Arhitectură aparentă, arhitectură disimulată, aceste diverse combinații se întind pe toată suprafața timpanului constituind un cadru interior care dirijează distribuirea elementelor. La Autun, marea Judecată de apoi (fig. 9) este orchestrată de un dispozitiv geometric disimulat în grupurile de personaje. Un Hristos gigantic așezat între soare și lună, iar de o parte și de alta a acestuia, Sfînta Fecioară, Sfîntul





9

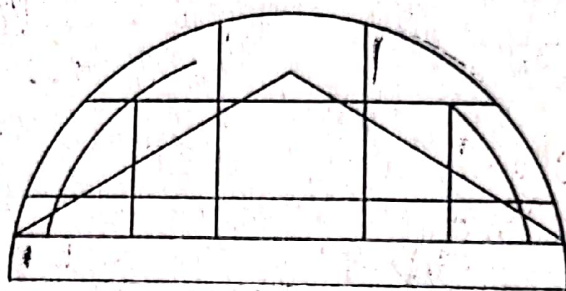
Ioan Evanghelistul și apostolii. Cîțiva îngeri sună din trîmbiță. Morții, treziți la viață, ies din morminte. Arhanghelul cîntărește sufletele. Demonii îi iau în primire pe cei damnați. Supliciul începe numaidecît. Iată hăurile Iadului, iată botul monstrului Leviathan. Îngerii îi poartă pe cei aleși în cer. O scenă în care totul este înspăimîntător și grandios. Ca și cum ar fi vorba de o catastrofă cosmică.

Personajele cu trupurile lor dezarticulate capătă un aspect supranatural. Demonii, în zbenguiala lor dezgustătoare, iau forme stranii. Îngerii își desfac larg aripile. Proiectată cu violență pe suprafața zidului, purtată de curenți irezistibili și tainici, lumea pare să explodeze în ultimele ei convulsii. Dar dezordinea aparentă relevă, și aici, o ordine, iar figurile, în mișcare și lipsite de orice regularitate, purced tot din niște scheme regulate și stabile.

Trama compoziției, alcătuită din mai multe compartimente, este dominată de un triunghi al cărui vîrf coincide cu pieptul lui Isus, iar cele două laturi coboară pînă la colțurile timpanului. Liniile brațelor deschise ale unui Isus gigantic sînt prelungite de aripile îngerilor, de dispoziția capetelor la un nivel descrescînd, de înlănțuirea brațelor. Și le regăsim în conturul



spinărilor încovoiate, al picioarelor, al genunchilor, al figurilor din Infern. E un fronton de arhitectură ce apare potopit de volbura imaginilor și a formelor (fig. 10).



10

Panourile ce completează frontonul sînt dominate de aceleași reguli de constrîngere și de exces. Cei patru îngerî ce susțin aureola se zbat în triunghiurile lor înguste. Și se adaptează spațiului respectiv îndoindu-și picioarele, sprijinindu-se în coate, urmărindu-i curbele cu aripile și cu întregul lor trup. De unde rezultă o seamă de mișcări frînte și sacadate. În panourile dreptunghiulare, personajele ni se înfățișează în poziție verticală. Cu capetele lor de aproximativ aceeași dimensiune, siluetele apostolilor se alungesc cam de trei ori. Sînt niște uriași lungi și subțiratici ce umplu întregul cadru rectiliniu cu proporțiile lor derutante și inumane. În partea opusă, scena cîntăririi sufletelor contrabalansează blocul figurilor stabile printr-o agitație delimitată de aceeași compartimentare. În șirul celor damnați apare un lintou fals, iar în dezordinea produsă de diavoli și în încîlceala aripilor îngerilor o arhi-voltă falsă.

Totul este tulburător, confuz, logic în această imensă compoziție, ritmată de o geometrie rigidă și de unele curențe subterane. Viziunea telurică este perfect integrată într-o arhitectură monumentală, solidă și savant echilibrată.

Constituite în conformitate cu cele două legi fundamentale ale sculpturii romanice —



oroarea de vid și atracția cadrului — aceste eșafodaje structurate sfârșesc prin a se integra compoziției formelor elementare ale unor suporturi arhitecturale, panouri dreptunghiulare, lintouri, frontoane, multiplicându-se și combinându-se în mod diferit în relief. Și nu-i păstrează numai contururile exterioare, ci îl organizează din interior făcând în așa fel încât figurile regulate să se miște în volumele sculptate. Stabilitate și viață intensă, diformitate și agitație a imaginilor purced direct din această rețea geometrică, rețea care, chiar când e redusă la abstracție, nu pierde nimic din autoritate.

## II

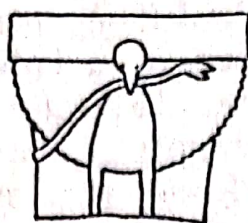
Nu numai cadrele strict arhitecturale ale marilor suprafețe intervin în compoziția reliefului pe care îl delimitează. Unele cadre raportate, panouri sau medalioane ce au propria lor structură, se manifestă în același mod și ele. Și se impun de o manieră chiar mai completă și mai stringentă. Astfel, cadrul circular prezintă câteva exemple surprinzătoare în care geometria și imaginile fac un singur tot. Cu suprafețele lui rotunjite, capitelul denumit cubic constituie o formă rudimentară, susceptibilă de nenumărate variații.

La Como (fig. 11), avem un semicerc regulat delimitat de o mulură și care e reluat de un

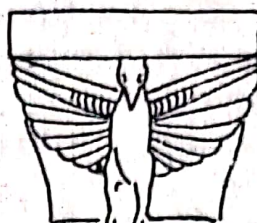


dragon cu o coadă lungă și un corp suplu. Pe numeroase capiteluri, bagheta cadrului dispare imprimându-și curba direct reliefului pe care se profilează rînd pe rînd aripile unei păsări





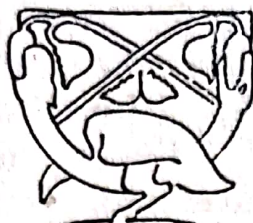
12



13



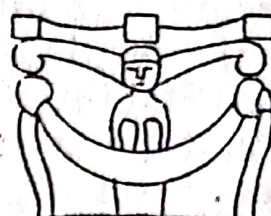
14



15



16

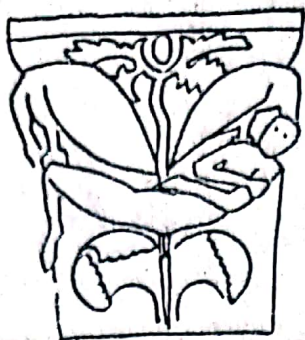


17

care se deschid în semicerc (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 12, Saint-Nectaire, fig. 13), aripile unui monstru care-și ridică o labă (La Charité-sur-Loire, fig. 14), un dublu corp de zburătoare fantastică (Gerona, fig. 15), un cal cu două capete și un piept dublu (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 16), sau doar o lungă eșarfă de stofă (Le Puy, fig. 17).

Trupul omenesc se supune acestei constrîngerii cu aceeași docilitate. La Autun (fig. 18), acesta se leagănă pe coșul capitelului arcuindu-se întocmai ca dragonul de la Como. Îl regăsim în felurite reprezentări religioase. La Aulnay (fig. 19), îl înfățișează pe Samson adormit. Întreaga scenă, cu Dalila care-i taie părul, este redată într-un semicerc. Brațul, înarmat cu o pereche de foarfeci mari, patul ce seamănă cu o corabie și o pasăre cocoțată pe marginea lui iau forma părții rotunjite a unui capitel cubic. Capul unui al treilea personaj — complicea Dalilei — este așezat în centru. La Hildesheim (fig. 20), scena Nașterii Mîntuitorului pare să oscileze pe aceeași curbă. Centrul este marcat aici de steaua din Bethlehem ale cărei raze cad pe circumferința ce completează geometria schemei,

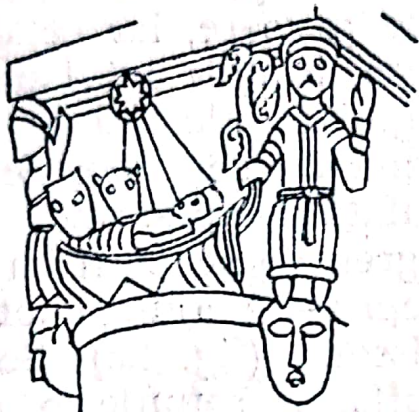




18



19



20



21



22



23

La Vézelay (fig. 21), scena sacrificiului lui Avraam este orînduită pe aceeași tramă semi-circulară care fixează capul patriarhului, îi conduce brațul înarmat cu o spadă și se prelungește prin trupul berbecului. Se îndoaie apoi cu brațul unui personaj simetric. La episcopia din Angers (fig. 22), la Besse-en-Chandesse (fig. 23), conturul curbat al capitelului este marcat prin brațele personajelor care se luptă sau care susțin mica figură a unui sfînt. Același aranjament se regăsește la Vion (fig. 24), într-o Punere în mormînt. Este o compoziție complexă cu Isus înfășurat în giulgiu, cu

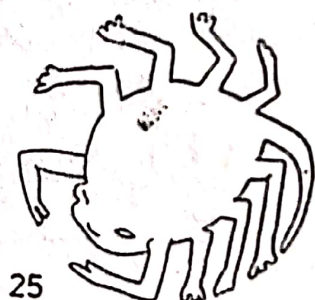




24

Fecioara și două din Sfintele femei care se tînguie. Corpul este purtat de doi bătrîni, dintre care unul îl apucă de picioare, iar celălalt de cot. Brațele acestora, brațele lui Isus și largile falduri ale giulgiului alcătuiesc un bandou continuu în formă de semicerc ce se întinde pe întreaga suprafață a capitelului.

Oferind un cîmp mai greu de acoperit cu figuri animate, cercul propriu-zis ajunge totuși la aceleași soluții. La Issoire (fig. 25), Scorpionul din Zodiac se umflă, se rotunjește, devine aidoma unui crab. La Parma (fig. 26),



25



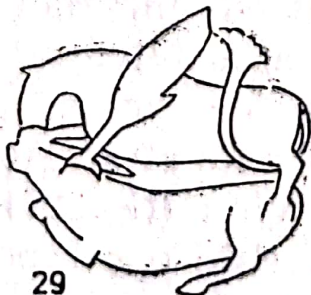
26



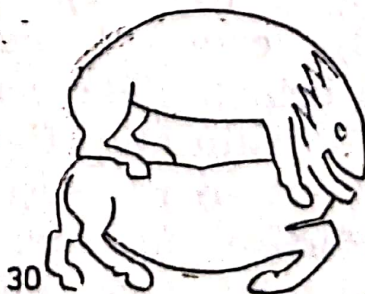
27



28

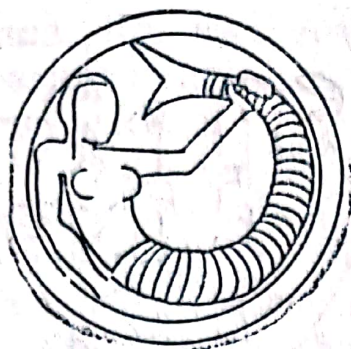


29

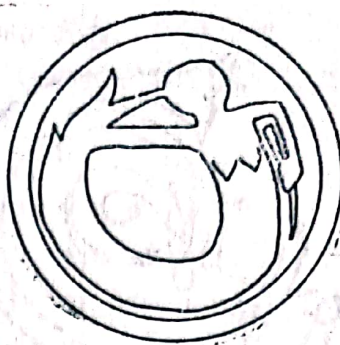


30

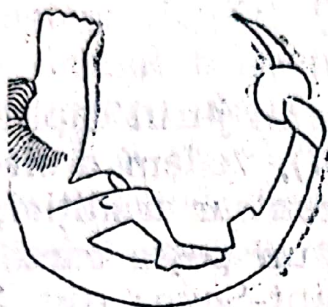




31



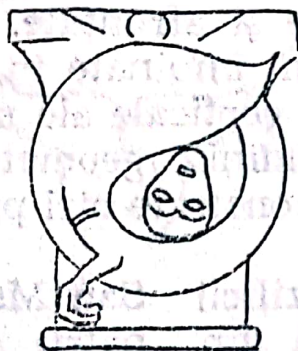
32



33



34



35

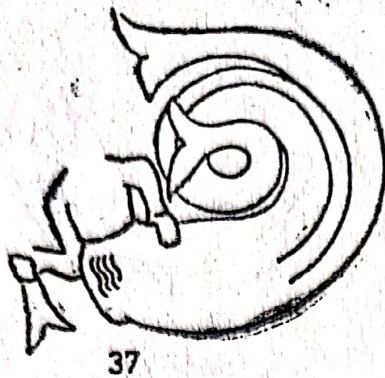


36

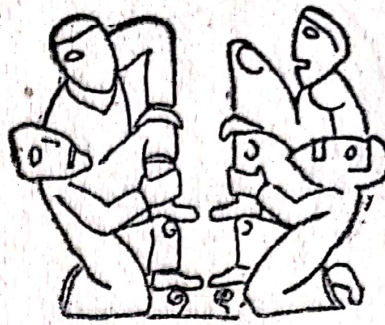
vedem o sirenă-pasăre-șarpe care umple conștiințios medalionul cu bucla trupului său și cu propria-i bătaie de aripi. Un călăreț apucînd coada fantasticului animal care-l poartă, cîteva patrupede suprapuse, un grifon sau un urs năpustindu-se asupra unui iepure de casă sau a altui animal domestic, se etalează sau se aplatizează în interiorul unui disc (fig. 27, 28 și 29).

Există, de asemenea, și aranjamente în formă de roată. Animale suprapuse sau sirene-pești ținîndu-și coada (Parma, fig. 30 și 31 ; Vézelay, fig. 32), ființe jumătate-om, jumătate-șarpe (Nevers, fig. 33), o reptilă cu cap de sălbăticiune (Kilpeck, fig. 34) se pliază docil în interiorul unui medalion rotund. La Charité-sur-Loire (fig. 35) și la Hagetmau (fig. 36), sirena-pasăre





37



38

și dragonul înaripat se rotesc în jurul capitelurilor. La Saint-Rémy (fig. 37), vedem o sirenă cu o coadă dublă, răsucită, contrar tradiției, în același sens, ținând în mână un pește care se desfășoară în spirală. La Saint-Sever (fig. 38), aceste mișcări de rotație antrenează un grup de patru personaje suprapuse și afrontate. Picioarele și brațele acestora sînt îmbinate în așa fel încît alcătuiesc două corzi verticale ale unui cerc împărțit în două. Aptitudinile geometrice ale corpului omenesc sînt demonstrate aici printr-o veritabilă acrobație.

La Veneția, pe fațada bazilicii San Marco (fig. 39), roata este compusă din patru lei, avînd, în centru, un singur cap. Avem, și de data aceasta, același gen de rotație.

Nimbul, un cadru circular, e dotat și el cu o forță de atracție, dar pe care și-o exercită în primul rînd spre exterior. Aripă (Blasimon, fig. 40 ; Saint-Pons, fig. 41 și 42), brațe (Mo-

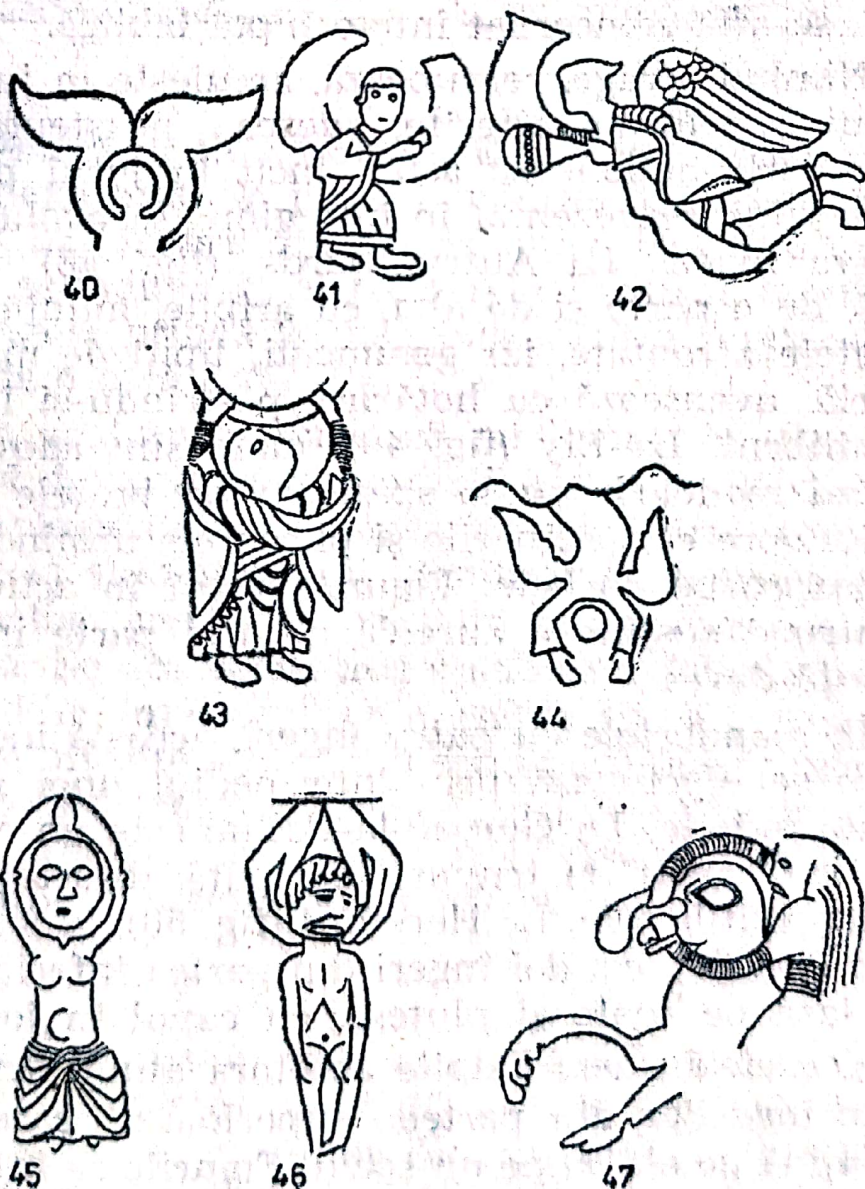


39

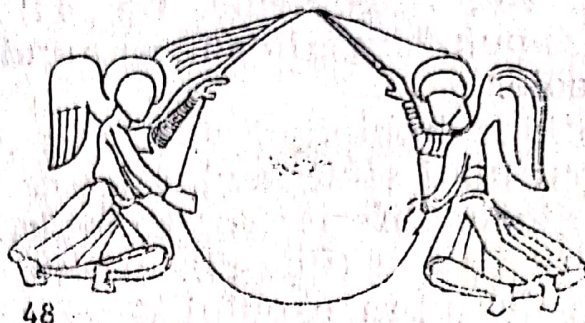


dena, fig. 43 ; Angoulême, fig. 44) se ridică deasupra capului îngerilor încercuindu-l aidoma unei aureole.

Hieroglifă a luminii divine, cercul ce înconjoară capul unui sfânt devine un cadru activ și se întâlnește în diferite reprezentări. La Saint-Martin-du-Canigou (fig. 45), o femeie cu torsul gol înalță deasupra capului două săbii arcuite care-o încoronează cu un nimb de oțel. Recunoaștem dansul Salomeei. La Autun (fig. 46), pe lintoul timpanului mare, acoperit cu scene din Infern, două mâini gigantice se ivesc din umbră și prind capul unui damnat în cleștele unei aureole diabolice. La Streitton-Sugwas (fig. 47), nimbul e alcătuit din brațe și cuprind







capul unui animal, leul răpus de Samson. Printr-o curioasă anomalie, brațele acestea nu se întind în mod direct pentru a apuca botul animalului pe la spate, ci îl înconjoară pe jos și pe sus. Sînt niște brațe fără oase, asemeni baghetelor unui cadru circular. Un alt leu înzestrat cu nimb, leul Sfîntului Marcu Evanghelistul, se află reîncarnat într-o luptă biblică.

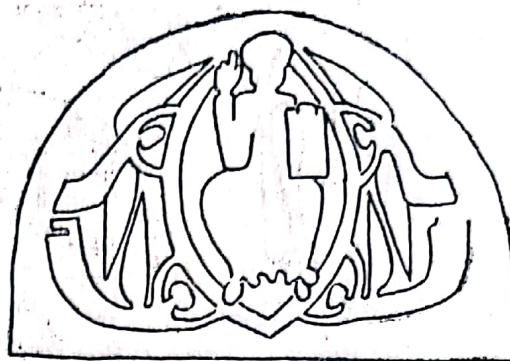
Nimbul atrage, regrupează, arcuiește în jurul unui cap forme diferite, adesea neașteptate. Mandorla acționează astfel încît în jurul personajului, reprezentat în întregime, să evolueze cîțiva îngeri. La Autry-Issards (fig. 48) sînt doi, de o parte și de alta, cu aripile, mîinile și brațele afrontate, iar genunchii, lipiți de mandorlă, avansează cu hotărîre, păstrîndu-și însă echilibrul. La Ely (fig. 49), unde sînt adosați, prind mandorla pe la spate, avînd brațele îndoite spre cap, spinările și picioarele urmîndu-i îndeaproape curbele. Figurile intră în acțiune pentru a susține o aureolă a cărei parte integrantă devin.

În mandorlele cu patru îngeri, această includere se efectuează prin intermediul unei violente îndoite. La Gensac-la-Pallue este un adevărat freamăt de trupuri înaripate absorbit de sinuozitățile sale. La Hereford (fig. 50), la Shobdon (fig. 51), cei doi îngeri din partea inferioară se lasă pe spate și plutesc, cu capul în jos și picioarele în aer. Tălpile acestora ating picioarele îngerilor din partea superioară, care se sprijină pe ele ca pe un soclu. Figurile se înlănțuie și se prelungesc datorită aripilor, care se





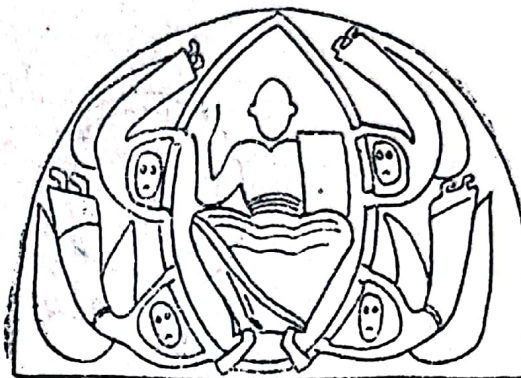
49



50



51



52

amestecă unele cu altele. Este o adevărată vol-tijă executată în jurul mandorlei. La Rowlstone (fig. 52), îngerii din partea superioară se întorc, proiectându-și și ei picioarele în jurul capului. Par să se prindă de marginea ovală a capitelului ca de o bară fixă.

În sculptura romanică ne lovim în fiecare clipă de aceleași contradicții ale celor două legi complementare : oroarea de vid, care contri-buie la stabilitatea și plenitudinea formelor, și atracția cadrului, care le învâlmășește și le agită. Se pot vedea astfel subiecte diferite evo-luind în interiorul unui cadru fix și, invers, cadre diferite schimbînd forma aceluiași subiect. Captată de rețeaua lor de figuri regulate, imagi-ne animalului și a omului devine obiectul unei permanente metamorfoze.

### III

Elipsă, semicerc, disc, spirală, pasărea ia una din formele acestea potrivit locului în care este sculptată — un bolțar de arhivoltă, un timpan (Poitiers, fig. 53, 54 și 55) sau un medalion





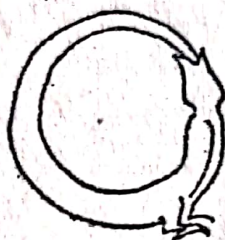
53



54



55



56

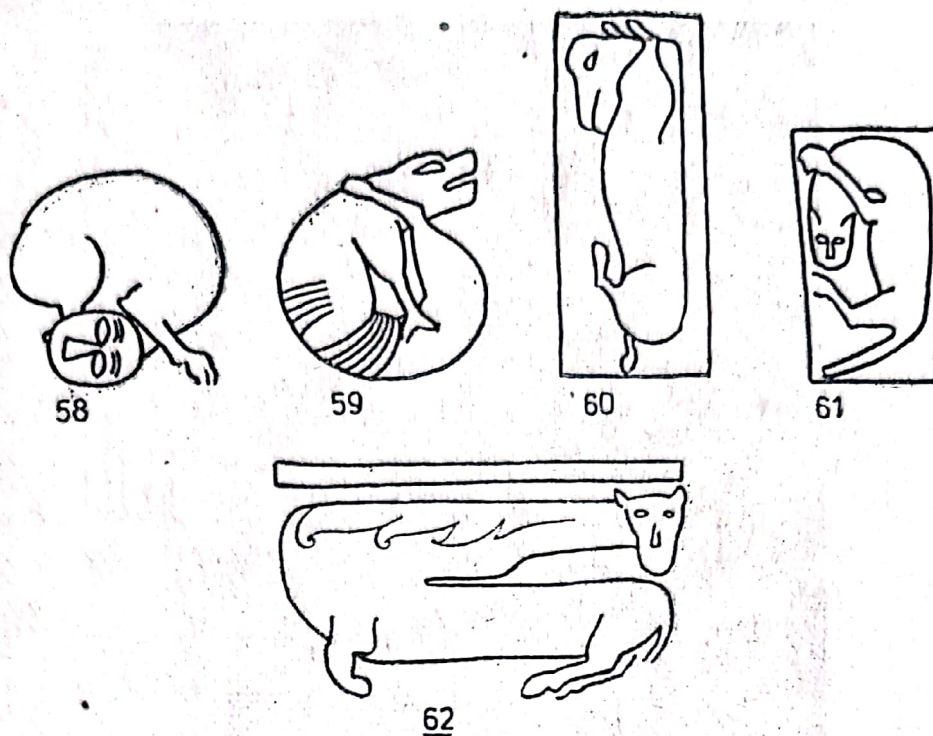


57

circular (Heiliger Michael din Hildesheim, fig. 56 ; muzeul din Nevers, fig. 57). Și este vorba de aceeași specie de viețuitoare înaripată, dotată cu gheare și cioc, care suferă aceste transformări radicale. Confundată cu o figură geometrică, aceasta renunță, într-o oarecare măsură, la viața ei proprie sau, dacă putem spune astfel, dobîndește o viață dublă:

Patrupedul care apare în același cadru îngust se îndoaie și se întinde ca o pasăre. La Santa-Maria-de-Aguilar-de-Campóo (fig. 58), la Vouvant (fig. 59), îl vedem încolăcindu-se în formă de spiră, capul atingîndu-i partea din spate. La Ripoll (fig. 60), la Aulnay (fig. 61), corpul i se întinde, căpătînd forma unui dreptunghi alungit, iar capul i se lipește strîns de torace. Poziție care se inversează la Novion-le-Vineux (fig. 62), cînd capul nu i se apleacă, ci se aruncă îndărăt deasupra crupei. Gîtul se lungește în mod excesiv, devine mai mare decît trupul animalului, mergînd paralel cu acesta. Se statornicesc diferite soluții, cu un joc strîns pentru același animal, în interiorul aceleiași scheme. În cadrele mai vaste agitația se potolește. Patrupedele ce-și încovoie trupul cînd se află în-





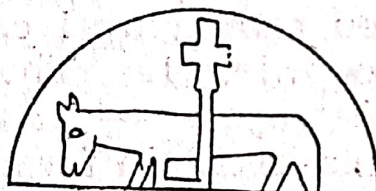
tr-un cerc mic revin la poziția normală sub o arcadă. La Serrabone, la Saint-Michel-de-Cuxa (fig. 63), întâlnim animalele evangheliștilor — taurul și leul — care se ridică pe picioarele dinapoi. Capetele și gîturile lor capătă un volum considerabil, ce apasă greu asupra unei crupe mici, frapînd prin disproporție. La Thwing (fig. 64), pe timpan, un patruped — Agnus Dei — se lungește și se aplatizează în formă de fals lintou. La Ipswich (fig. 65), timpanul este acoperit în întregime de un mistreț solid, robust, șira spinării acestuia alcătuiind un arc de cerc ce aderă în mod riguros la vufă. La Poitiers (fig. 66), nu avem de-a face cu o pasăre, ci chiar cu un leu care se adaptează cadrului, unduindu-și trupul și ridicîndu-și coada. Nu vom prelungi însă lista acestor exemple de geometrie animală.

Bestiarul romanic, ireal prin însăși natura sa, ar putea părea predispus la toate artificiiile amintite. Totuși, figura umană atît de precis definită în toate elementele sale, se pliază cadrului cu aceeași grijă și nu o face decît pentru a îmbogăți efectele. Un om dreptunghiular





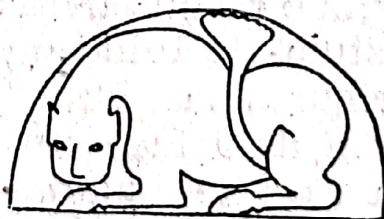
63



64



65



66

sau circular este mai tulburător decît un animal; este un fenomen, o adevărată arătare.

Un cap foarte mare, plasat pe niște umeri înguști, un trup tensionat cu niște brațe pir-pirii, încrucișate peste piept, picioare filiforme, drepte, așa arată personajul sculptat

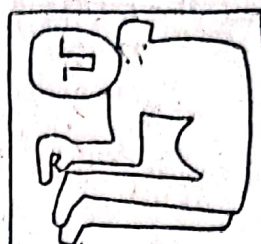




67



68



69



70



71

într-un dreptunghi alungit de la Saint-Michel-de-Cuxa (fig. 67) și la Villers-Saint-Paul (fig. 68). Această riguroasă stabilitate dispare în alte aranjamente în care spațiul e comprimat într-un pătrat sau într-un romb. La Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 69), personajul este răsturnat și se pliază în trei — capul și pieptul, pîntecele și coapsele, picioarele constituind laturile unui dreptunghi. Într-un trapez, la Tarragona (fig. 70) și la Angers (fig. 71), personajul își schimbă din nou poziția. Stă jos, cu coatele ridicate la nivelul umerilor foarte largi. Capul îi este înfundat în piept, talia i se subțiază. Picioarele i se îndoaie. Mîinile cuprind talia sau barba lungă.

Întîlnim de asemenea și personaje în formă de triunghi, purtînd un veșmînt evazat (Teigh-ton Bishop's, fig. 72) sau șezînd pur și simplu, cu genunchii aduși către piept (Modena, fig. 73).





72



73



74

La Saint-Rémy (fig. 75), omul triunghiular este răsturnat. Capul îi este detașat de trup pentru a atinge vârful triunghiului. Personajul pare să și-l smulgă cu mâinile dintre umeri și să-l poarte spre vîrf, ca și cum ar fi supus unei irezistibile atracții.

Un personaj rombic apare în catedrala din Bayeux (fig. 74). Schema e perfect realizată. Capul fiind plasat în vîrf, laturile superioare ale rombului depărtează coatele, în vreme ce diagonala fixează brațele. Săgeata marchează axa personajului, ale cărei picioare și pîntece umplu cu prisosință partea inferioară a cîmpului, completat cu un al doilea romb înscris sub forma unei bărbi bifurcate pe care omul și-o prinde cu ambele mîini, întocmai ca la Angers.

Exercițiile geometrice executate asupra corpului omenesc sînt metodice și abordează rînd pe rînd toate formele, toate soluțiile. Omul circular prezintă diferite versiuni, potrivit rolului ce i se atribuie — să delimiteze sau să-și umple cadrul. La Avallon (fig. 76), La Foussais (fig. 77), la Vézelay (fig. 78), personajul, întors spre spate, își atinge picioarele cu capul sau cu

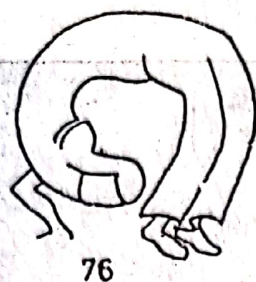




76

mîinile (un acrobat, Salomeea?), executînd roata. La Lande-de-Fronsac (fig. 79), cercul e alcătuit din veșmintele personajului, la Leiria (fig. 80 și 81), unde sînt două figuri, cercul e format, în una, de brațele unui demon cu coarne ce-și susține pîntecul, în cealaltă de mîinile enorme ale unui personaj ce stă jos și care îi





cuprind tot trupul ; la Vaison (fig. 82), din însuși trunchiul personajului în formă de disc. Mutilată, recompusă prin asemenea aranjamente, figura umană își schimbă tot timpul înfățișarea. Devine monstru, animal, figură regulată. Și abia poate fi recunoscută.

Chiar aureola care, prin definiție, emană din chipul sfântului, se repercutează, la rîndu-i, în tot cadrul. La Saumur (fig. 83), personajul îmbracă, asemenea unui patrafir, mandorla care-l încadrează, un fel de carapace din spatele căreia i se ivesc capul, mîinile și picioarele. Hieroglifa luminii este reflectată de imaginea pe care o glorifică. Uneori se imprimă în ea, dispărînd pur și simplu în calitatea ei de cadru.

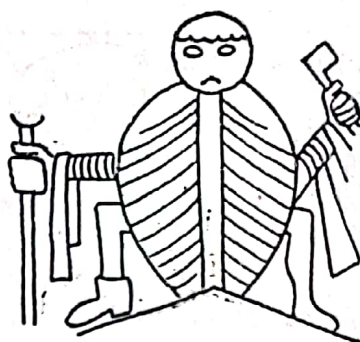




83



84



85



86

Astfel Fecioara în glorie de la Fownhope (fig. 84) este inclusă în întregime în traiectoria acesteia, care se recunoaște în spătarul jilțului, în dispoziția brațelor și în culele veșmintelor Fecioarei. Aureola se află încorporată aici în mod nemijlocit ca cifru de compoziție. La Bongy (fig. 85) ea constituie însuși trupul sfântului reprezentat pe timpan, un scut oval și striat, din care se detașează capul și membrele, cheia sfântului Petru aflându-se într-o mână. La Little Langford (fig. 86), scutul devine veșmântul unui sfânt episcop, ce-și ține mâna dreaptă ridicată pentru binecuvântare, având în stînga o cîrjă îndoită ce completează curba aureolei. Observăm aici, în aceste curioase exemple, mărturia unei obsesii geometrizzante ce-și are obîrșia într-un simbolism hieratic.

Obsesie care se manifestă, în chip firesc, în geometria variabilă a aripilor cu care sînt





87



88



89



90



91



92

înzestrați îngerii. Este, în primul rînd, o geometrie de triunghiuri ce evoluează în jurul unui trup omenesc legîndu-l de cadrul său arhitectural. Strînse și alungite într-un dreptunghi îngust, ele îl învăluie ca într-o pelerină (Saint-Révérien, fig. 87). Le vedem apoi desfăcîndu-se în lățime într-un pătrat (Cosne, fig. 88), mărindu-se, îndreptîndu-se în diverse direcții în ecoansoane (Bari, fig. 89 ; Saint-Amour, fig. 90), aripile curbîndu-se în interiorul unui medalion (Milano, fig. 91) sau pe un capitel cubic (Lavaudieu, fig. 92). Figura angelică se află, într-o oarecare măsură, protejată de trepidațiile figurilor regulate care se integrează în ea.

Fie că e vorba de corpul unui om sau al unui animal, de corpul unui înger sau al unui monstru, atunci cînd e sculptat pe suprafața unei arhitecturi romanice, el este supus unui ansamblu de legi — oroare de vid, atracția cadrului, concordanță cu structura monumentu-



lui. Iar asupra compoziției, a comportamentului și a anatomiei sale acționează o serie de factori exteriori. Ordinea personajelor nu vedește, precum canonul antic greco-roman, un echilibru organic al elementelor și al proporțiilor lor interne, ci un statut independent. Factorul geometric este prezent tot timpul. Cadrul arhitectural sau pur și simplu decorativ este prima materializare a acestui factor, urmată de o intruziune în inima reliefului care i se supune, influența cadrului resimțindu-se chiar și după dispariția sa. Viața formelor este constituită din confruntările dintre natură și artificiu, confruntări manipulate cu o siguranță plină de dezinvoltură.

Profilul său geometric nu se limitează la figuri rudimentare, pătrat, dreptunghi, cerc, semicerc, ci are formele sale complexe, rafinamentele sale tehnice, regulile sale de calcule precise.

Este vorba de ornamentul ce acoperă aceleași suprafețe, aceleași portaluri, aceleași capitelluri ca și sculptura figurativă care ne îngăduie să-i urmărim meandrele. Formă mai pură și mai goală, deci mai ușor de perceput, acest ornament ne introduce direct în tainele speculațiilor vizionarilor din secolul al XII-lea.



## Capitolul II

### ORNAMENTUL

**I. Multiplicare și uniformitate.** Palmeta și tija care alcătuiesc motivul I. Motivul I dublat în as de pică. Gama variațiilor motivului II. **II. Inversiunea axelor.** Motivul I dublat în X. Motivul III și variațiile sale. Revărsări — măiestrie geometrică. **III. Palmete și antrelacuri.** Concordanțe și juxtapuneri. Tresa grefată pe motivele II și III. Palmeta în antrelac. Labirinturile demontabile. **IV. Ornamentul și suportul său arhitectural.** Machete arhitecturale în ornament. Ornamentul în structura capitelului.

#### I

Decorația romanică sculptată conține, în diversitatea sa, un important repertoriu ce se caracterizează prin uniformitate tehnică și prin constanța aceluiași motiv. Aceeași figură multiplicată și combinată în mod diferit dă naștere unor desene din ce în ce mai complexe, din ce în ce mai acaparatoare, forma elementară, lait-motivul, motivul I, care stă la originea tuturor acestor eflorescențe, fiind o simplă tijă unduitoare cu frunzele stilizate, semipalmete reparti-



zate de o parte și de alta a ei. Catedrala din Vaison, ca să dăm un exemplu la întâmplare, ne oferă o mostră tip (fig. 93).

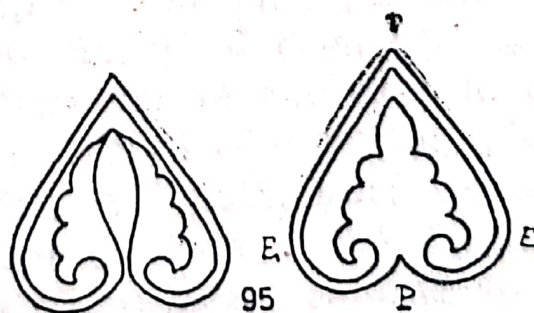
Un al doilea tip fundamental a fost obținut prin dublarea acestui motiv. Pe portalul de la Beaumais (fig. 94), cele două ramuri merg una lângă alta fără a fi în mod riguros simetrice. Există un decalaj tot mai mare între curbe, cu excepția extremității unde cele două tije se întâlnesc, unindu-se. Apare astfel un nou ornament, motivul II în as de pică, ce include cele două palmete, ornament care, izolat, își urmează propria-i evoluție. Vom nota vârful în care se îmbină cele două tije cu T, punctul opus în care se fixează palmeta cu P, iar partea superioară a curbei lor cu E (Elné, fig. 95).



93



94



95



O primă gamă ornamentală este alcătuită din nesfârșitele variații ale acestei ultime compoziții, variații ce se succed în mod imperturbabil prin înlanțuirea logică a multiplicărilor și reajustărilor elementelor fixe.

Tijele în as de pică ce încadrează palmetele se preschimbă în cercuri (Adaste, fig. 96), în pătrate (Saint-Savin, fig. 97), în ovale lărgite (Moissac, fig. 98) sau alungite (Le Thor, fig. 99).

Cele două palmete se contopesc, firește, într-una singură și se supraîncarcă de excrescențe. Frunza centrală este înlocuită prin motivul II întreg, palmetă și tijă în dimensiuni reduse și răsturnată (Hildesheim, fig. 100). Trei din frunzele palmetei desfăcându-se în treflă, se supun aceleiași transformări (Milano, fig. 101). Iar palmeta întreagă se deschide, devenind motivul II complet. Sînt de fapt aceleași combinații care se îmbină și se înlanțuie (Hildesheim, fig. 102; Pons, fig. 103). Le vedem și suprapuse în interiorul aceluiasi ornament (Modena, fig. 104; Saint-Lizier, fig. 105).

La Saint-Eutrope din Saintes (fig. 106), aceste aranjamente repetitive nu se mai efectuează în jurul palmetei, ci pe tija acesteia, căreia i se juxtapune un bandou lat. Și există zece asemenea aranjamente ce se derulează în formă de friză în jurul frunzișului pe care îl încadrează. Și sînt aceleași curbe încărcate de



96



97



98



99





100



101



102



103



104



105



106

aceleași excrescențe vegetale care se regăsesc în diversitatea acestor aranjamente.

Alcătuit din dublarea motivului I, motivul II se dublează și el la rîndu-i prin vîrful T, ceea ce dă naștere unui ornament în formă de 8 (Saint-Genou, fig. 107). Cu tijele încrucișate sau înlănțuite, acesta formează o unitate nouă care, la rîndu-i, determină multiple variații.

Cele două jumătăți se îmbucă alunecînd de-a lungul propriei lor axe. Punctul T al uneia întîlnește punctul P al celeilalte, a cărei palmetă se mărește și se curbează în as de pică în jurul tijeii căreia i se substituie (Any-le-Duc, fig. 108). Frunzele palmetelor opuse se întîlnesc și se unesc (Pont-l'Abbé, fig. 109), se înlănțuie și se încrucișează reluînd aceeași curbă (Avy-en-Pons, fig. 110). Cele două jumătăți ale



compoziției în 8 se întrepătrund și se absorb, păstrând palmetele duble opuse care se încastrează unele în interiorul celorlalte. Motivul se multiplică și se repetă, micșorându-se în mod progresiv. Asemenea unei fugi muzicale ce reia același motiv melodic în diferite registre. La Milano (Sant'Eustorgio, fig. 111 și 112) există două, la Anzy-le-Duc trei (fig. 113), la Guylafehévrâr, în Ungaria (fig. 114), patru, îmbrucate unele în altele.

Dispozitivul în 8 nu comportă numai o serie de complicații interne care îl absorb, dar și unele noi evoluții ce-i reafirmă și-i multiplică formele. Un ornament cu patru lobi semicirculari se constituie prin intersectarea acestora în unghi drept. Figura e alcătuită din asamblarea, în jurul punctului T comun, a patru motive II sau, dacă vrem, a opt motive I. De unde rezultă o rozasă cu opt lobi care evoluează într-o geometrie încă rigidă (Pécs, în Ungaria, fig. 115; Le Douhet, fig. 116). La Sant'Eustorgio din



107



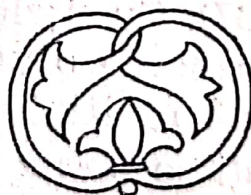
108



109



110



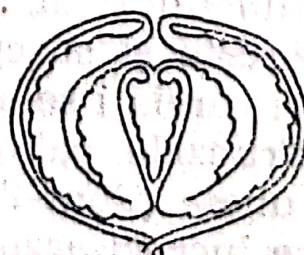
111



112



113



114





115



116



117



118

Milano (fig. 117), ecoansoanele dintre tije sînt umplute cu aceleași ornamente. În La Couronne (fig. 118), cele opt motive sînt de aceeași mărime și se rotesc în interiorul unui cerc.

În compoziția acestor figuri, meșterul orne-manist procedează ca un matematician care stabilește metodic o multitudine de soluții pentru aceeași problemă și pornind de la aceleași date. Tabloul sinoptic pe care îl prezentăm aici, regroupînd diferite exemple, ilustrează cu claritate continuitatea unui raționament geometric imperturbabil și precis privind evoluțiile unei tije și ale unei palmete care poate fi urmărit în structurile inversate ce constituie un al doilea voleu al aceluiași repertoriu.

## II

Din aceeași figură în as de pică se dezvoltă un alt ornament ce stă la baza unei a doua game, constituită paralel cu prima. Dublat în punctul E și nu în T, motivul I alcătuiește o figură ramificată pe care o vedem, în general, decupîndu-se în interiorul unor frize formate din motivele II clasice în care se produc o deplasare a axei și o ruptură. Această ruptură survine în punctele T și P, în vreme ce jumătățile motive-lor II aflate în imediata lor apropiere se unesc în punctul E. De unde rezultă un ornament în



X, motivul III. Fazele acestui proces pot fi urmărite cu cea mai mare ușurință. La Fénieux (fig. 119), friza alcătuită din motive II nu are nici o fisură, frunza fixată în spațiile dintre tije consolidează ansamblul. La Chadenac (fig. 120), tijele se divid în punctul T și se regrupează în jurul unei noi axe, ce trece prin punctul P și se confundă cu frunza. Ia astfel naștere o a treia palmetă, care devine motivul dominant. Decorurile de la Pons (fig. 121) și de la Rioux (fig. 122) ne prezintă câteva din variantele acestuia. Friza continuă devine o suită de figuri separate.

Constituită ca o structură de sine stătătoare, noua palmetă în formă de X își urmează evoluția în mod independent. Se debarasează de celelalte două (Brioude, fig. 123), se îmbină cu câteva din motivele II, modificându-se (Rioux, fig. 124), sau pătrunde în structura acestora (Pons, fig. 125). La Saint-Martin-d'Ainay din Lyon (fig. 126), această palmetă în X se constituie într-un lung șirag, fixat pe aceeași tijă.

Tot traiectoria unei curbe, tija motivului I, reapare în toate ornamentele respective, care



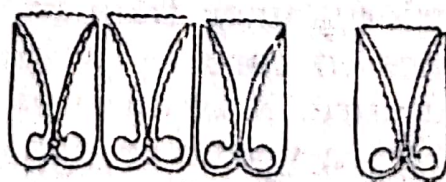
119



120



121



122





123



124



125



126

devin din ce în ce mai elaborate. Multiplicate și orînduite în diferite chipuri, temele fundamentale, motivul II și motivul III, se află într-o necurmată transformare.

Motivele II sînt răsturnate alternativ în aceeași friză. E un șir de figuri separate (Haget-mau, fig. 127) sau comprimate în așa fel încît palmetele se află pe aceeași ramură alipită în punctul E (Nersac, fig. 128). Această ramură se întinde și se redresează deschizîndu-se larg către punctul T. Așii de pică ce rezultă de aici se orînduiesc în zigzaguri sau, dacă vrem, formează o suită în formă de S (Hildesheim, fig. 129). Prin dedublarea palmetei se conturează figuri noi (Haget-mau, fig. 130) care se degajează complet, regăsindu-și tija originală (Rioux, fig. 131). Avem de-a face cu aceeași temă care se desface și se reface într-o succesiune de reajustări metodice.

Pe deplin izolat, cu o palmetă la fiecare capăt, motivul în S e folosit la rîndu-i pentru noi compoziții, în contrapunct cu părțile inversate (Pons, fig. 132) sau dublate pur și simplu în mod simetric, palmetele aflîndu-se reunite din nou (Rioux, fig. 133).

Motivul II și motivul III se restabilesc în toată integritatea lor, dintr-odată și împreună. Mereu prezente, în mod virtual, în dedalul vegetației geometrice, motivele respective se eliberează pe diferite căi și-și reîncep acțiunea de rotire.



- Figurile își reiau astfel inepuizabilele lor variații. Le vedem juxtapuse și resudate prin punctele T (Aulnay, fig. 134) sau, invers, prin curbele E (Vienne, fig. 135). Le vedem suprapuse în jurul unui trunchi comun, un arbore cu ramuri multiple (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 136 ; Milano, fig. 137).



127



128



129



130



131



132



133



134



135



136



137



Ne este cu neputință să redăm aici, în amănunt, toate schemele acestor combinații atât de complicate. Le Thor (fig. 138), Chadenac (fig. 139), Saalfeld (fig. 140), Milano (fig. 141 și fig. 142), Le Douhet (fig. 143) ne oferă câteva exemple din gama acestor mereu reînnoite proliferații.

Tehnica ornamentală, veșnic aceeași, funcționează cu știută exactitate în cadrul acestor profuziuni nelimitate de forme. Tripla „fugă” a motivului II, reluată de două motive III, evoluează la Heilige Michael din Hildesheim (fig. 144). Ea se combină la Milano (fig. 145) cu unele aranjamente în formă de 8, flancată la Rioux (fig. 146) de câteva motive III suplimentare. La San Michele din Pavia (fig. 147) „fuga” res-



138



139



140



141



142



143

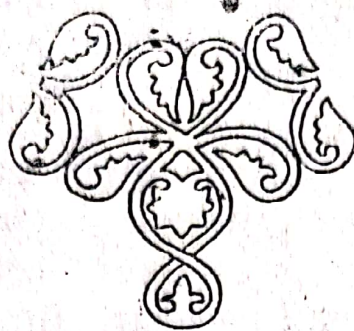


144



145





146



147



148

pectivă se îmbină într-un ornament cu patru lobi, aceștia fiind umpluți cu patru „fugi” provenite din motivul II. Aceste labirinturi în aparență inextricabile pot fi demontate piesă cu piesă. Se mai găsesc și astăzi la Pavia (fig. 148) vaste suprafețe acoperite de motive I încrucișate, vădind o mare abundență de curbe, de ramuri și de frunze, a căror textură ascunde în sinuozitățile sale tot programul clasic al motivului II, al motivului III, al motivelor în formă de 8, de S și al tuturor derivatelor acestora. E ca o tablă de materii a unui manual de orne-manist.

### III

Cu tijele lor împletite sau înlănțuite, parte din aceste compoziții se apropie de motivul antrelacului propriu-zis, avînd tradițiile și structurile lui bine statornicite. Le vedem însă combinîndu-se în mod diferit și contopindu-se.

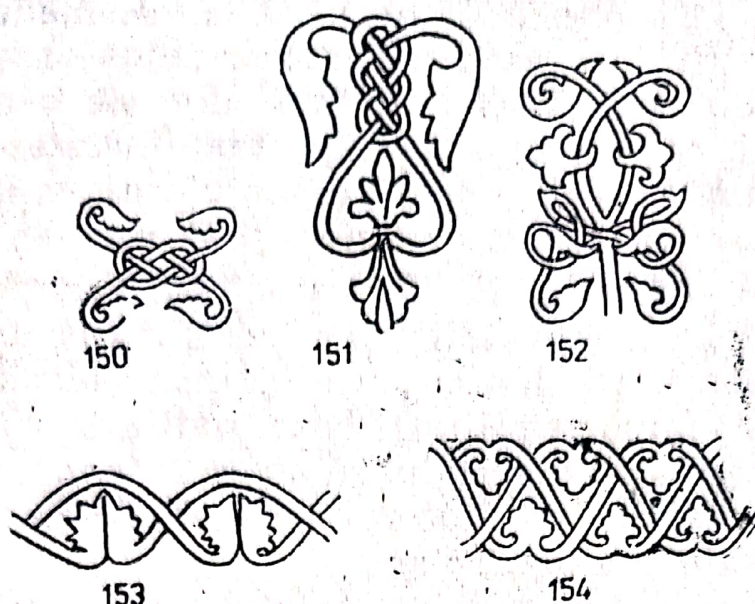
La Pont-l'Abbé, reunirea în punctul P a două figuri în as de pică cu palmetele împreunate alcătuiește tocmai desenul unei simple trese cu patru fire sculptate în același loc (fig. 149). Aceeași figură se poate obține prin două dispozitive independente, schimbările și grefele devenind frecvente.



149







Antrelacul se fixează la punctele de intersecție. Tijele se înnoadă și se deznoadă. Și sînt supraîncărcate cu un meandru la punctele de articulație (Chadenac, fig. 150; Montmajour, fig. 151). Aceste cifruri se întrevăd pe întregul ornament. Tijele, frunzele se buclează, se împletesc în combinații prolixă în care rigoarea este dominată de capriciu (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 152). Palmetele și semipalmetele motivelor respective se grefează pe tijele antrelacurilor clasice (Civray, fig. 153). În unele cazuri, irupțiile geometrice pot duce la confuzie.

La Avy-en-Pons, un lung bandou mișunînd de umbre ce însoțește stîlpul este acoperit de o rețea de antrelacuri. E o cascadă, un torent de înlănțuiri continui, ce se compune totuși din piese constituite potrivit propriului lor mecanism: motivul I, motivul II, motivul III și motivul în formă de 8 legate unele de altele. O simplă tresă cu patru fire și figurile alcătuite prin multiplicări simetrice se întîlnesc în aceeași tramă geometrică, întocmai ca două sisteme complementare.

#### IV

Deși elaborate cu totul independent, cu regulile lor privitoare la repetare și multiplicare, aceste

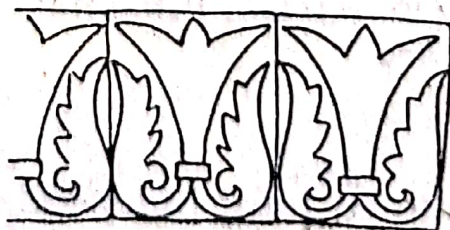


ornamente se adaptează perfect structurilor pe care le acoperă. Și răspund, de asemenea, necesității de a pune în valoare vastele suprafețe murale, structurile arhitectonice ale ornamentului. Și se amplasează pe toate acestea nu ca un amănunt neesențial, ca un placaj, ca un surplus, ci ca un înveliș integrat și organic.

Le vedem subliniind caracterul funcțional al capitelului și soliditatea abacei, curba unei arhivolte și rigiditatea fusului unei coloane; ele relevă importanța unei baze, indică lăcrimariul, fac astfel încât portalul să apară într-un sipet de orfevrărie și, cu ajutorul frizelor, desenează fațada aidoma unui plan.

Trama ornamentală ne ajută să apreciem cu exactitate diferitele elemente ale arhitecturii. Evoluind potrivit cerințelor și funcțiilor suportului respectiv, aceste forme li se adaptează în mod firesc. Ele se conformează întocmai axelor și liniilor planurilor. Pentru fiecare suprafață ce trebuie acoperită, pătrată, dreptunghiulară, dreaptă sau curbă, există posibilitatea unei opțiuni care merge de la simplu la complex. Sculptate pe o asiză sau pe un bolțar, unele motive izolate se assemblează în zidărie alcătuind noi tipuri de ornamente. La Notre-Dame-la Grande din Poitiers există ornamente în formă de S și de S duble, la Médis (fig. 155), motivele II și III apar pe arhivolte, subliniate de rosturi.

În rigiditatea și stabilitatea traiectoriei lor, ornamentele acestea vădesc valoarea unui ordin arhitectural prin excelență și al cărui aspect și-l însușesc adesea. La Como, Souvigny, Besse-en-Chandesse, Issoire, între altele, tijele E-T





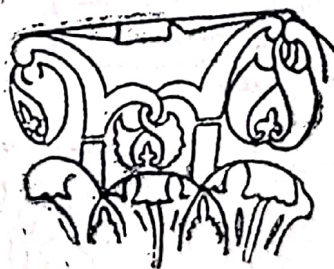
devin niște adevărate colonete înzestrate cu capiteli și cu baze, ramurile E—P alcătuind arcul. La Autun, fusurile acestor suporturi în miniatură sînt decorate cu antrelacuri, în traveea lor aflîndu-se, suspendată, o magnifică palmetă. La Saint-Révérien (fig. 156 și 157), motivul II, în totalitatea lui, se transformă într-o căsuță în care frunzele se agață de volute. Transformat într-o machetă de arhitectură, ornamentul pune în valoare structura capitelului. Uneori însă motivul în as de pică se amplasează direct pe capitel, identificîndu-se cu acesta.

Fixate prin punctele T în unghiurile superioare ale coșului capitelului, motivele II capătă formele structurale ale acestora. Iar prin curba lor T—E, ce corespunde tracțiunii unui arc, ele dau impresia că susțin abacele și apar ca o schemă grafică a distribuirii și a mișcărilor forțelor în suport. Acesta este un capitel romanic clasic din care Saint-André-le-Bas din Vienne ne oferă un exemplu tip (fig. 158).

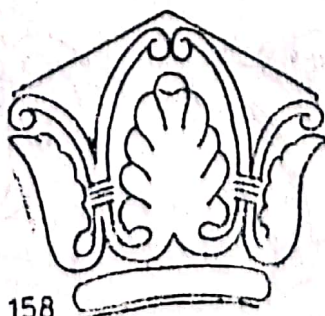
Acest caracter arhitectural al ornamentului se accentuează o dată cu consolidarea puncte-



156



157



158

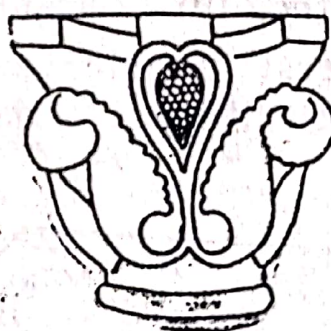


lor T în unghiurile superioare ale capitelului, care primesc greutatea arcelor. Este vorba de palmetele stilizate (Angers, fig. 159 ; Ripoll, fig. 160) sau volutele corintice combinate cu tijele (Milano, fig. 161 ; Marignac, fig. 162) care marchează puternic articulațiile blocului construit. Tot coșul capitelului se recompune sub presiunea acestora. Motivul II furnizează marile linii ale cloplirii sale din brut și se transformă în croșetă. Îl găsim, cu ramurile reunite și palmetele dedublate, la Couronne (fig. 163). Dispare la Ingrandes, lăsându-și totuși amprenta în traiectoria curbelor E—T cu o excrescență în T.

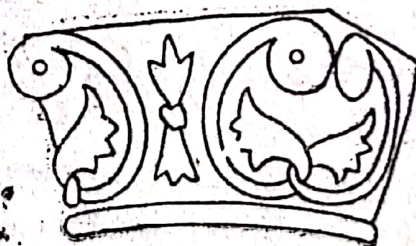
Croșeta însă își are propria ei evoluție. Se subțiază, se lungeste, se detașează de coșul capitelului care se supraîncarcă deasupra astragalului cu unul sau două registre de frunze de acantă sau alte ornamente.



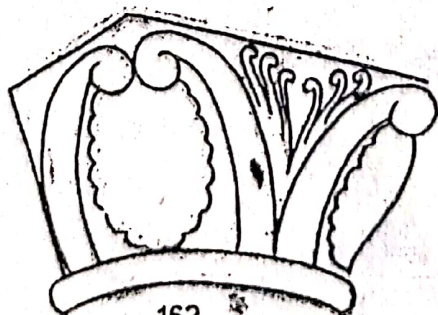
159



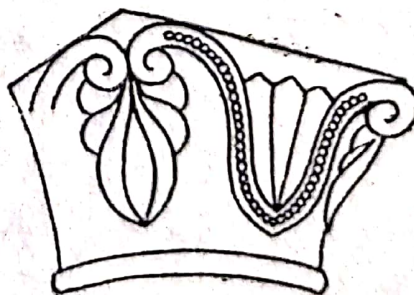
160



161



162



163



Fără îndoială că acest tip de capitel constituie, în diversitatea capitelurilor romanice, un grup ce are ca fond primar un ordin corintic, iar ca precursor imediat arhitectura arabă. Marea moschee de la Kairuan ne oferă câteva exemple înrudite, unele avînd chiar un decor similar încă din secolul al IX-lea. Ceea ce nu înseamnă că într-un sistem romanic clasic n-ar dăinui o remarcabilă concordanță între elemente.

Cele două versiuni ale aceleiași croșete, simplă și acoperită cu ornamente, stau alături în cripta de la Saint-Eutrope de la Saintes, pe aceiași stîlpi compoziți. Curbele și dispunerea lor pe coșul capitelului sînt de o asemănare frapantă, astfel încît ne putem întreba care din ele provine din cealaltă, cel puțin în seria respectivă.

Ornamentica romanică se bazează pe una și aceeași curbă declanșată de unduirile unei tije cu palmete, dar care ascunde în ea o multitudine și o diversitate de forme al căror evantai se întinde de la acel labirint inextricabil pînă la structurile perfect articulate ale unui edificiu cu care ea tinde să se contopească. De-oarece ea e cea care se găsește în compozițiile figurative ale sculpturii romanice.



## Capitolul III

### INFLUENȚA

**I. Influența geometriei.** Geometria în natură. Zidul fisurat al lui Leonardo da Vinci. **II. Viziunea geometrică.** Ornamentul substituie cadrul. Tripla concordanță și exemplul cheilor.

#### I

Gîndirea abstractă se manifestă în imagistica romanică o dată cu supunerea acesteia la legea cadrului, care îi transmite rudimentele unor figuri regulate. Aceasta se precizează și evoluează paralel cu o eflorescență geometrică a ornamentului, cînd figurile regulate se multiplică și se regrupează după anumite reguli. Nu este vorba de un joc gratuit sau de un capriciu decorativ, ci de un calcul riguros. E un întreg raționament liniar care se edifică întocmai ca o dialectică înnodîndu-și și deznodîndu-și argumentele, antitezele și sintezele, conform unei logici implacabile sau, dacă putem spune astfel, unui mecanism bine pus la punct.

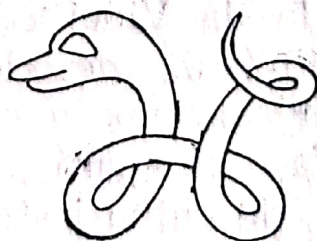
Traseul ornamentelor sculptate, mereu diferit, mereu același, se constituie în acest spirit. Sculptorul din epoca romanică este fascinat de meandrele sale și e întotdeauna dispus să-i urmărească sinuozitățile. Astfel încît încearcă să le recucerească pentru domeniul său, împăcînd



abstractul cu figurativul, două teme complementare ce fac parte din același program decorativ. Și acest sculptor a fost pus, de fapt, în fața a două lumi opuse, ireductibile prin definiție : pe de o parte, scheme imobile și fixe, pe de alta, realități cu contururile în mișcare, lumi care au sfârșit prin a se contopi.

Orice linie trasată pe un pergament sau pe un perete poate avea două semnificații. Această linie reprezintă în primul rând o expresie geometrică, o dimensiune, o cifră, o măsură, un ritm. Și poate, în același timp, înfățișa o ființă vie sau un obiect. Ea are valoarea ei narativă, forța ei evocatoare. Și conferind aceluiași traseu ambele valori deodată se ajunge la îmbinarea celor două domenii. Forme abstracte și forme figurative se întâlnesc pe același parcurs liniar, conlucrează în vederea atingerii aceluiași scop. Imagini ale vieții și viziuni fantastice se ivesc înăuntrul unei trame concepute de spirit, în vreme ce structuri geometrice se întrevăd și se precizează, la rîndu-le, în natură. Și prin mijlocirea unor combinații exacte sculptorul respectiv descoperă universul și se creează o legătură tainică între cele două lumi.

În unele cazuri, aceste concordanțe par spontane. Obsedat de figurile regulate, artistul știe să surprindă în aceste figuri mișcările ce se profilează ici și colo în structurile organice și în geometria lor proprie, pe care le asimilează în mod nemijlocit în compozițiile sale sculpturale. Așa se face că, într-un șarpe, acesta vede un antrelac. La Gravedona (fig. 164), șarpe și antrelac stau alături, reprezentați pe





același zid. Sînt, ambele, aceleași figuri cu patru lobi, căci reptila, capabilă să se încolăcească în fel și chip, ia în mod firesc asemenea formă. Un cap fixat la extremitatea ornamentului e suficient pentru a introduce un nod decorativ în regnul animal.

Aceleași transmutații imediate s-au produs și în cazul figurilor rectilinii. La Avy-en-Pons, căpriorii romboidali de pe intradosul arhivoltei sînt alcătuiți din picioarele unor personaje, dispuse în X. Bastoanele frînte, elemente arhitecturale prin excelență, fac aici parte din corpul omenesc, un șir întreg din aceste corpuri fiind reprodus pe vute.

(Elaborarea procedeului s-a făcut totuși printr-o operație inversă, pornind de la abstracție și nu de la reprezentarea figurativă.

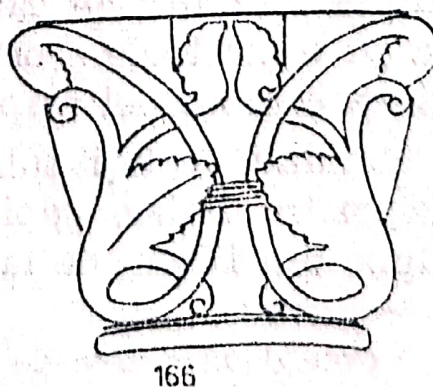
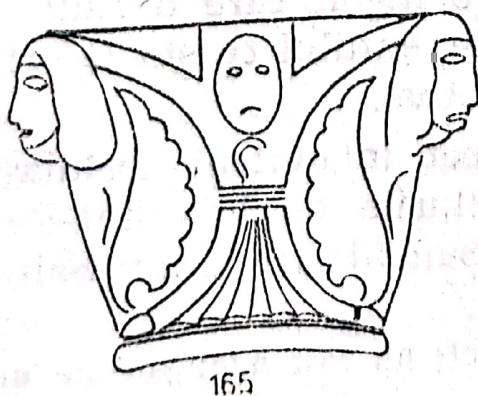
În cripta bisericii Saint-Bénigne din Dijon, un capitel cu croșete cioplite din brut este decorat cu un triunghi în care se află un motiv III. Este vorba de niște ornamente solide, cioplite în mod rudimentar, fără nici o urmă de viață. Viață care izbucnește totuși în aceleași forme, aflate pe un capitel vecin. Dubla palmetă devine un cap omenesc, tija acesteia ținînd loc de nas. Laturile triunghiului se transformă în două brațe ridicate, cu niște palme enorme, coatele fiind strînse peste piept. Acestea constituie, de asemenea, crengile motivei lor II ce încadrează croșetele. De unde rezultă strania viziune a unui personaj cu membrele dizlocate ce apare în mod brutal din configurația coșului capitelului. Asistăm aici la o transmutație directă și nu putem să nu ne gîndim la Leonardo da Vinci care, într-un text cunoscut pretutindeni, descrie felul în care contemplarea îndeaproape a petelor și a fisurilor unui zid face să apară „o analogie de figuri în mișcare, de chipuri stranii, și o infinitate de lucruri pe care le-am putea reduce la o formă limpede și complexă”. Avem aici definiția unui mecanism vizionar bazat pe echi-



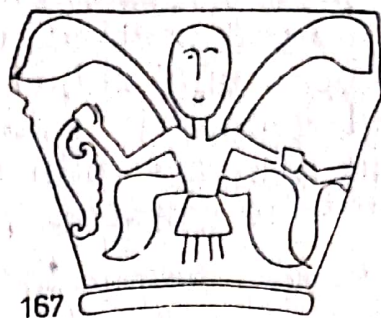
vocul pe care omul din epoca romanică l-a utilizat în egală măsură operînd nu pe suprafața plină de crăpături a unui zid, ci pe figuri regulate. Caracterul geometric este adînc înrădăcinat în spiritul său care, plin de virtuozitate, acționează în diferite registre.

## II

Cripta de la Saint-Eutrope din Saintes oferă cîteva exemple cheie privind aceste transpu-  
neri care se prezintă ca o demonstrație tehnică a unui procedeu aflat în deplina posesiune a mijloacelor sale (fig. 165 și 166). Am menționat deja cîteva capitelluri cu ornamente suprabundente încorporate în structura coșului ale cărei proeminente unghiulare le modelează. Sînt aceleași ornamente care se transformă în figuri animate. Există aici două, întru totul asemănătoare, dintre care unul cu un personaj așezat pe axă, între motivele II, ce acoperă croșetele. Iar el însuși constituie motivul III degajat pe partea din față, cu brațele corespunzînd ramurilor E—T, picioarele, depărtate, ramurilor E—P, iar capul palmetelor din mijloc. Nimic nu e schimbat în traseul ornamentului. Picioarele fără genunchi, brațele fără coate urmează aceeași curbă continuă. Ele păstrează întreaga flexibilitate a unei tije și chiar bucla ce leagă ramurile motivelor II juxtapuse se recunoaște în cordonul veșmîntului. Pare greu să faci ca formele să coincidă cu mai multă exactitate. Tema și dispunerea de pe







capitelul încă barbar de la biserica Saint-Bénigne din Dijon este executată în mod desăvârșit <sup>1</sup>.

Există aici o triplă concordanță : geometrie, arhitectură, reprezentare figurativă ce se întâlnesc în jurul unui anumit număr de probleme comune. Ornamentul se îmbină perfect cu suportul său, ale cărui valori tectonice le subliniază. Și este el însuși arhitectură în rigoarea compozițiilor sale, atribuindu-și, de asemenea, trăsăturile umane fără să se trădeze. Cele trei componente se contopesc în mod organic în aceeași formă. Aproape că ține de domeniul prestidigitației.

Numai palmetele stilizate dăinuie intacte în interiorul motivelor în as de pică la capătul tijelor antropomorfe. Acestea se transformă, și ele, pe un relief de la muzeul din Limoges (fig. 167), unde se vede un personaj în motiv III sculptat în același loc de pe capitel. E aceeași compoziție, orînduită pe aceleași curbe, cu diferența că palmetele devin aici aripile unui înger. Metamorfoza este completă. Frunza care se menține nu este integrată figurii, ci este ținută în mînă de către înger, care o flutură ca pe o mărturie a ornamentului ce stă la originea compoziției respective.

Reluînd același subiect înlăuntrul aceluiasi dispozitiv liniar, capitelurile de la Saint-Bénigne din Dijon, de la Saint-Eutrope din Sain-

<sup>1</sup> Cele două capete de colț au fost adăugate de un sculptor gotic.



tes și de la Limoges ne ajută să înțelegem în mod nemijlocit felul în care s-a făcut descoperirea imaginilor în forme, a formelor realității în abstracție, a abstracției în viață. În ciuda diferențelor privind nivelul lor artistic, mergînd de la o simplitate primitivă la adevărate rafinamente tehnice, toate acestea nu fac decît să demonstreze mecanismul influenței figurii geometrice asupra materialului figurativ.

Imaginea se supune legii ornamentului, complementară legii cadrului care i-a deschis calea și i-a pregătit bazele extinderii. Rezultă de aici dezvoltări regulate pe mai multe planuri. Acestea sînt figuri regulate, elaborate în deplină independență și cu o precizie matematică, asemenea unui sistem care își este suficient sieși, evoluînd după propriile sale reguli pe care le vedem intervenind în combinațiile făuririi imaginilor, cu toate consecințele ce decurg de aici. Nu este vorba de niște tentative izolate, de cazuri fortuite și de analogii ușor de definit și de catalogat, ci de o continuitate de soluții morfologice ce se raportează la o adevărată dialectică.



Partea a doua

## FORMĂRI



I. *Motivul I*. Hibridul dintre ornament și animal. Invazia bestiарului în ornament. Lupte, combinații de monștri. Lupta Arhanghelului Mihail și sirena-pește. II. *Motivul II*. Suita zoomorfă de la Pavia. De la grupul antitetic la monstrul cu două corpuri. Creaturile cu coadă dublă. III. *Sirena, un model tip*. Metamorfozele cozilor. Oamenii încadrați de animale. Inversarea elementelor. Scenele în care sînt înfățișați Daniel, Alexandru, sfîntul Luca ; reprezentarea Căderii în păcat. Triada umană și repertoriul ei iconografic. De la monstrul din Sion la Răstignirea de la Saint-Pons. IV. *Influența directă a ornamentului*. Curba P-E-T, ca scriere sau sigiliu. Curbe identice pentru subiecte diferite. Palmeta între figurile umane și substituirile sale. Judecata de apoi de la Saint-Révérien. V. *Motivul III*. Bicefalul. Reptilă, pasăre și patruped. Caleidoscopul sirenei. Păsările Paradisului. Triade umane. Arătarea de la Chauvigny. VI. *Variații și labirinturi*. Bandouri zoomorfe



cu trupuri multiple. Ruptură în punctul T și în punctul P. Animalele în formă de S. Îmbucări orizontale și verticale. Figurile alcătuite din piese interșanjabile. Luxuria de la Urcel și monstrul de la Moissac. Absorbția prin abstracție.

## I

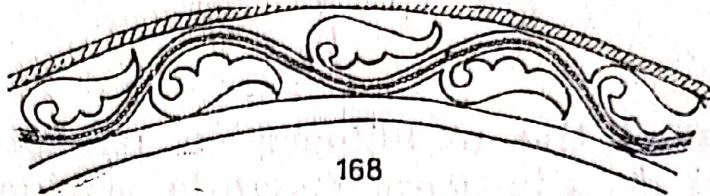
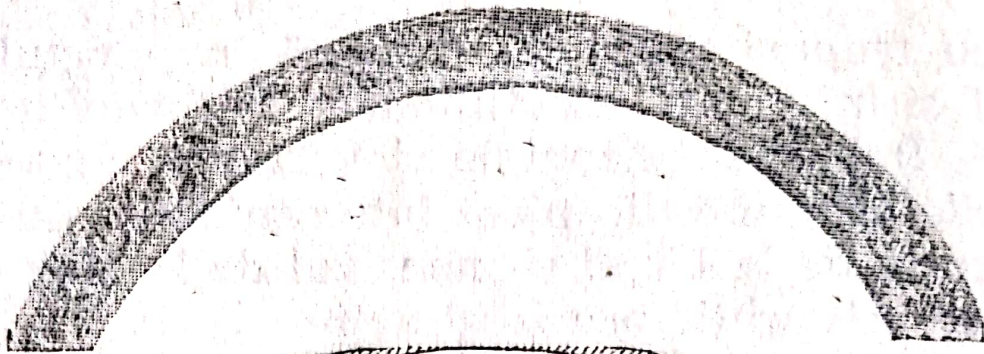
Tema unei tije unduitoare cu palmete de o parte și de alta, care a stat la originea unui important repertoriu de ornamente, se regăsește și în compozițiile figurative. Curbele sale regulate se imprimă în contururile păsărilor, patrupedelor și monștrilor. Aceste curbe le dirijează mișcările și le înlanțuie în frize continui. La Serrabone și la Saint-Michel-de-Cuxa (fig. 168), frunzele stilizate sînt cele care se transformă în animale. Acestea le reiau traseul întorcîndu-și capul înapoi și agățîndu-se de tijă cu labele. Această tijă, aidoma unei panglici, se păstrează intactă. Există o juxtapunere directă a celor două stări ale aceluiași motiv, care se înscrie aici ca un exemplu de procedeu tehnic.

La Angoulême (fig. 169), la Saint-Amand-de-Boixe (fig. 170) și la Corme-Écluse (fig. 171), transmutația este generală. Tija dobîndește și ea forme animale. Patrupedele și păsările se îndoaie, se îmbină, se înlanțuie pe traseul aceluiași curbe. Gîtul lor capătă o uimitoare suplețe și capacitatea unei adaptări riguroase prin orice fel de mijloace.

Șerpilor și dragonii se asimilează în mod natural (Elne, fig. 172), păstrînd uneori o palmetă în coadă ca un rapel al figurii ei originare (Toulouse, fig. 173). Acestea nu sînt animale ornamentale, ci forme hibride, ce rezultă din îmbinarea unui ornament cu o ființă vie.

Prima serie din combinațiile acestea dintr-un ornament și un subiect elementar, ale căror exemple le-am putea multiplica la nesfîrșit,





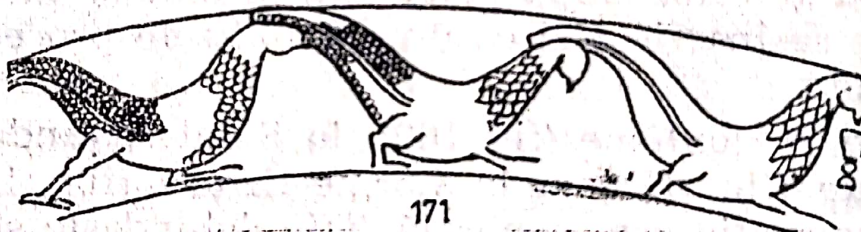
168



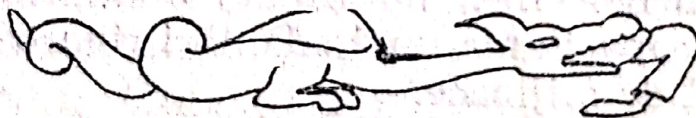
169



170



171



172

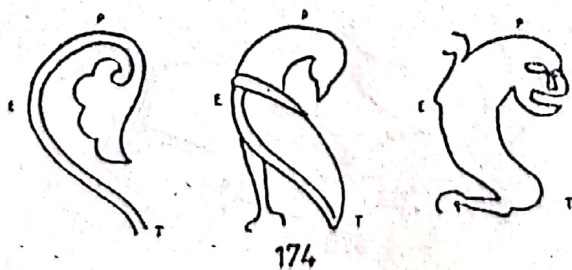


173



ilustrează cu prisosință tema inițială a unei dezvoltări dialectice pe parcursul căreia ornamentul se confundă cu natura, care se află la originea mai multor formări. Între cele două lumi — geometrică și animală — se stabilește în mod metodic o strînsă legătură. Dar nu ornamentul e cel care intervine în bestiăr, ci bestiarul e cel care irumpe în ornament. Și care se răspîndește într-o adevărată rețea de îndată ce-și găsește locul pe edificiul arhitectonic, gata să-l primească și căruia nu trebuie decît să-i urmeze legile. Astfel motivul I zoomorf se eliberează, la rîndul lui, de aceste meandre cu clișeu tip al acestor compoziții, pasărea în poziție verticală, patrupelele cabrat, desenați prin aceeași curbă T—E—P, T—E corespunzînd trunchiului, E—P gîtului, capul animalului substituindu-se palmetei (fig. 174). Animalul-vrej este o figură clasică ce se întâlnește la tot pasul în repertoriile respective, unde intră, de asemenea, într-o serie de combinații complexe, dînd naștere unor monștri.

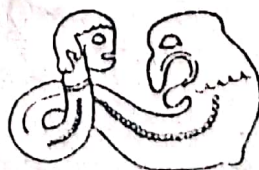
Basilicul de la Perpignan (fig. 175) și un dragon de la Vienne (fig. 176) sînt degajați din armătura ornamentală ce seamănă cu un relief ieșit dintr-un tipar și dau impresia că circulă în deplină libertate. Coada nu li se termină printr-o palmetă, ca la Toulouse, ci printr-un al doilea cap.



174



175



176



Două animale întregi pot de altfel să fie înfățișate pe traseul aceleiași curbe (T—E—P), de o parte și de alta a punctului E sau a punctului P, ceea ce corespunde fie urmăririi fie înfruntării.

În prima versiune (Angers, Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 177, 178 și 179), este, în general, un patruiped (T—E) care atacă pe la spate un alt patruiped, o pasăre sau un monstru care-și întoarce gîtul cu violență (E—P). Palmeta se recunoaște încă în baterea aripilor, în coarnele unui cerb sau chiar în traseul unui bot larg deschis, cu limba scoasă. Urmărirea se lungeste și se restrînge totuși ca o lungă tulpină stufoasă.

În a doua versiune, palmeta se transformă în întregime în pasăre (Corme-Écluse, fig. 181), în monstru (Villagrasa, fig. 180), în om (Aulnay, fig. 182). Avem, aici, o inversare de poziții. Sînt tot patrupeade care-și atacă prada, dar de data aceasta, prin față, înfruntînd figurina ce substituie palmeta, aruncîndu-se asupra ei și devorînd-o. La Corme-Écluse, un ornament,



177



178



179



motivul I intact, este reprodus alături de tema decorativă care îi reia cu exactitate forma.

A treia versiune a motivului I alcătuit din două figuri constă dintr-o suprapunere. Este vorba, în general, de un om ușor aplecat înainte (E—T) deasupra unui animal care se răsucesce la picioarele lui (E—P). La Estany (fig. 183), avem de-a face cu un războinic înarmat cu un scut și o lance, luptându-se cu un patru-ped pe care îl călărește. La Angoulême, un soldat atacă o pasăre cu cap de animal sălbatic (fig. 184). La Santa-Maria-de-Aguilar-de-Campóo (fig. 185), personajul retează cu o sabie capul unui dragon înaripat. La Saint-Martin-d'Ainay din Lyon (fig. 186) în același arabesc



180



181



182



183



184



185



186





187



188

apare Arhanghelul Mihail care străpunge cu lancea botul unui șarpe. Schema se acordă cu asemenea lupte ce comportă un personaj rigid, în picioare (T—E), și unele animale suple, ghemuite la picioarele acestuia, ce prelungesc în mod direct curba E—P, alcătuind astfel un singur corp care este deja o creatură hibridă. Ca sirena-pește ce reprezintă o specie milenară, predestinată, oarecum, acestor combinații, printre care se înscrie ca un adevărat model de fuziune între ființe diferite pe același traseu al ornamentului. Saint-Restitut (fig. 187), Saintes (fig. 188) ne oferă câteva exemple tip privind tema respectivă în sculptura romanică. Urmăriri, înfruntări, suprapuneri, imaginea este demontată și remontată cu ajutorul acelorași elemente. Montajul este mecanic, cu aceeași armătură și cu articulațiile fixe pe care le implică aceasta, un întreg program de figuri impuse, executate cu pricepere și nu fără imaginație.

## II

Forfota vieții din juru-i și pornind de la ornament se continuă cu multiplele ei restruc-turări. Dublată, juxta pusă simetric, tema elementară a unei tije unduitoare iscă figuri noi potrivit acelorași principii.

La San Michele din Pavia, arhitectura este invadată de acest decor cizelat, textură somptuoasă și strălucitoare a geometriei, a vegetației, a monștrilor, unde vedem, pe un montant de la portalul sudic, dubla ramură a palmetelor supunându-se unei transformări radicale.



Tulpinile înnodate devin niște stranii patru-pede suprapuse și așezate cu capul în jos, ținându-se de picioare, capetele lor, cu trăsături umane, luînd locul palmetelor de la mijlocul motivului. Semipalmetele exterioare se preschimbă în pești. E un întreg lanț zoomorf, care atîrnă vertical la intrarea bisericii. Și este vorba nu atît de o subordonare, cît de apariția spontană a unei ființe fantastice răsărită direct din ornament (fig. 189).

Iar creatura aceasta aidoma unei broaște rîioase ce s-a ivit din asemenea structuri liniare n-a întîrziat să se despartă de ele. O găsim izolată, cu un cap de cal, pe portalul nordic al aceleiași fațade (fig. 190). La Vienne (fig. 191), are un corp mai robust. Dar la Angers (fig. 192), unduirile tijelor și ale palmetelor se recunosc întotdeauna în compoziția monștrilor care, la Pavia, a avut mai multe versiuni : aceeași figură cu un gît dublu și un singur cap de cal în motiv II, cap de cal cu un gît dublu aparținînd unui dragon înaripat, dragon cu dublu corp în friză cu personajul-broască rîioasă (fig. 193).

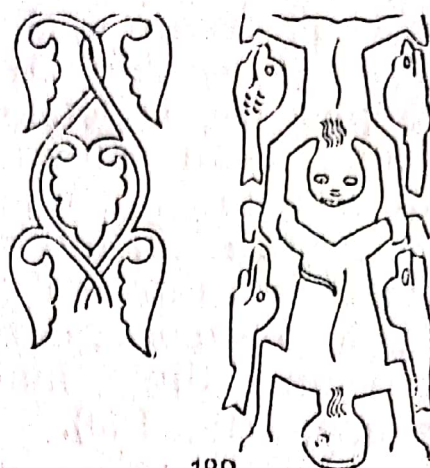
Aceleași combinații ale acelorași tije unduitoare sînt animate la Elne (fig. 194) de o violentă încăierare de reptile fantastice. Dragoni-păsări se înlănțuie, devorează tijele care constituie propriile lor cozi și gîturi. Și toți aceștia sînt legați de același cap înzestrat cu niște fălci de temut ce țin un om între dinți.

O imaginație dezlănțuită străbate sinuozitățile unei texturi imobile. Forme animale dintre cele mai stranii iau naștere din aceasta și i se supun. Căci însăși constrîngerea e cea care declanșează iureșul fanteziei.

Toate figurile bazate pe structura elementară a unei ramuri cu palmete, variații fără sfîrșit pe aceeași temă, se supun acelorași transpuneri.

Motivul II care, detașîndu-se dintr-o friză continuă, își dobîndește unitatea și propria-i





189



190



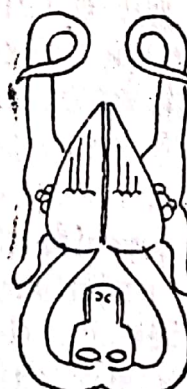
191



192



193



194

valoare, evoluează în cîteva versiuni zoomorfe similare : două figuri adosate în as de pică se unesc treptat-treptat într-o singură ființă. La Charité-sur-Loire (fig. 195), păsările, avînd gîtul întors spre spate, se apleacă peste un vas simbolic ; capetele li se apropie, dar nu se ating (Morlaas, 196), iar la Poitiers (fig. 197) acestea se unesc asemenea palmetelor din or-



namentul pe care îl țin în cioc. La Échebrune (fig. 199), frunzele dispar și, o dată cu ele, ultima mărturie a compoziției originare.

Patrupedele reiau aceleași poziții succesive: două animale adosate de o parte și de alta a unei palmete pe care o mănîncă (fig. 198), două patrupele cu un singur cap, cu coada terminată printr-o palmetă ce formează o a doua figură în as de pică, înscrisă (Lichères, fig. 200), două patrupele mușcîndu-și cozile răsucite între ele (Lescure, fig. 201) și, în sfîrșit, monștri cu un corp dublu, fără nici un element secundar (Milano, fig. 202), figuri obișnuite în sculptura romanică, a căror listă nu e cazul s-o facem aici. Sînt animale sălbatice cu cap de leu, cu cap de om, impetuos ridicate pe picioarele dinapoi. Pe un relief monumental de la biserica San Michele din Pavia (stîlpul portalului lateral de nord,



195



196



197



198



199



200



201



202



fig. 203) se văd cîteva cerbi urmăriți de cîini, subiect clasic sculptat, printre altele, la Moissac; care se dublează simetric potrivit celor mai bune tradiții și unei tehnici desăvîrșite. Cîinii nu se schimbă și își urmăresc, fiecare separat, prada, cerbii uniți prin același cap într-un singur animal cu un corp dublu și cu niște coarne magnifice. Viața clocotitoare și relieful, plin de vigoare, așa cum apar în acest ansamblu, nu tulbură cu nimic elementele (palmete și tijă) sau geometria (curba T-E-P) unei teme ornamentale prin excelență.

Monstrul cu dublu corp este înzestrat uneori cu un cap de om. Apoi se transformă cu totul într-un om dublu, căpătînd diferite înfățișări. La Bellegarde (fig. 204), două personaje filiforme sînt agățate de un cap enorm, care atîrnă între ele ca o palmetă între două tije. Sculptura se află aici la limita abstracției. La Lavaudieu (fig. 205), palmeta e înlocuită printr-o sacoșă agățată de gîtul omului dublu. Întîlnim aici cîteva cazuri curioase, care se joacă cu paradoxurile. Sistemul capătă formă și se dezvoltă în hîrjoana omului cu animalele.

Temele se înlănțuie ca și în cazul motivelor I: Sfîntul Mihail luptîndu-se cu balaurul și sirena-pește ce se dublează și se înfruntă, dar fără să se contopească, la Saint-Aignan (fig. 206) și la Urcel (fig. 207). Joncțiunea completă se realizează în ornament, motivul II, cînd palmetele unificate cu formele animale se grupează în jurul unei unice figuri umane. La Moissac (fig. 221) nu există decît un singur arhanghel și un singur monstru la picioarele sale, constituind dubla tijă (E-P-E) pe care sirena o reia cu dubla sa coadă.

Introdusă în compoziție, creatura aceasta hibridă constituie un model tip al unei imagistici în continuă efervescență, în căutarea unui aranjament veșnic nou.

La Lucca (fig. 208), cozile urmează întocmai curba P-E-T într-un clasic as de pică. La Moulins-lès-Metz (fig. 209), ele se împletesc în

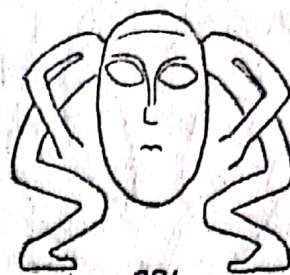




203



204



205



206



207



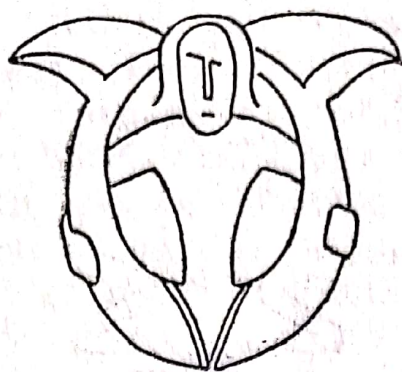
208



209

T și se termină în palmete. Sirena pare să țîșnească direct dintr-o geometrie vegetală. La Brioude (fig. 210), cozile alcătuiesc un medalion oval, la Modena (fig. 211), părțile rotunjite ale unui capitel cubic. La San Michele din Pavia (fig. 212) ele se ridică vertical cu

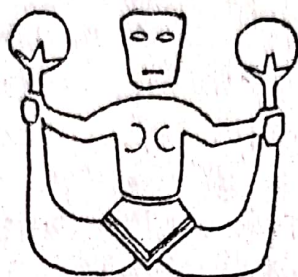




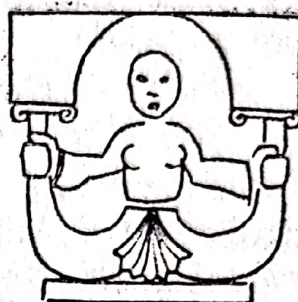
210



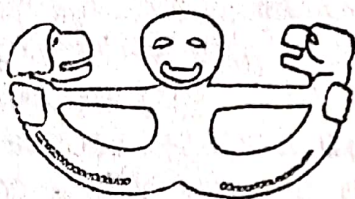
211



212



213



214



215

cîte o bulă la fiecare extremitate, pe cînd la San Celsius din Milano (fig. 213), cozile sirenei se preschimbă în colonete cu capiteluri ce susțin arcada care o adăpostește.

Nu există decît palmete, bule, capiteluri, capetele animalelor fiind fixate și ele la extremitatea celor două cozi pe care ființa aceasta fabuloasă le ține în mîini (Poitiers, fig. 214). Pe un relief de la San Michele din Pavia (fig. 215), cozile unui personaj bărbos, cu coarne și înarmat cu un baston, sînt alcătuite de două patrupede cărora le lipsește partea de dinapoi.

### III

Cele două figuri se află în fruntea unei suite de metamorfoze de felul acesta, în interiorul unui cadru îngust, și avînd cîteva date fixe.



Montările și dizlocările de piese intersanjabile se fac în baza unei metode, fără a omite vreun procedeu. Filmul se derulează invers, cozile cu capete la vîrf se detașează de trunchiul uman și redevin animale independente, rămî-nînd însă indisolubil legate de corpul din care fac parte. Compoziția își păstrează întreaga ei consistență plastică. Cozile monstrului de la Poitiers devin, la Toulouse și la Tournus (fig. 216 și 217), șerpi ce se încolăcesc în jurul unui personaj care îi sugrumă. La Modena (fig. 218), la Parma (fig. 219), sirena nu-și mai ține în mîini cozile, ci pești întregi. E un exemplu remarcabil și o ilustrare a procesului de dezagregare a unei ființe compuse fără a-i schimba contururile exterioare. Păsările (fig. 220, 221, 222, 223), patrupedele (fig. 224, 225, 226, 227), dragonii (fig. 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237), întreg bestiarul i se supune.



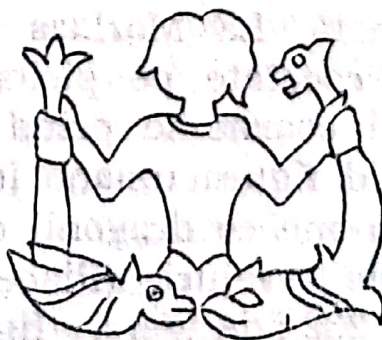
216



217

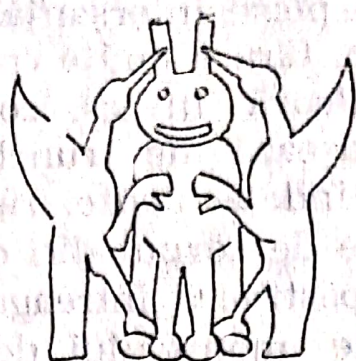


218



219





220



221



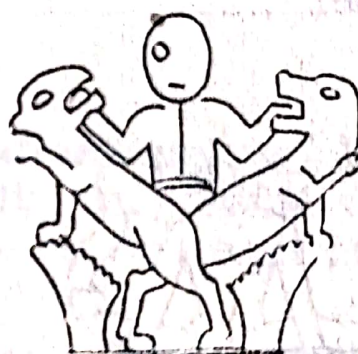
222



223



224



225

La Saintes (fig. 222), extremitățile celor două păsări pe care omul le ține de gât, așa cum își ține sirena cozile, se încheie cu o palmetă. La Morlaas (fig. 220), aceste păsări sînt cocoțate pe picioarele unui drăcușor ale cărui coarne le prind cu ciocul. Patrupedele închid figura umană într-un cadru primejdios, în vreme ce dragonii descriu, cu trupurile lor, ample vrejuri (Piacenza, fig. 231; Aulnay, fig. 232; Angers, fig. 233), cozile fiindu-le înnodate între ele (Pavia, fig. 236 și 237). Rep-





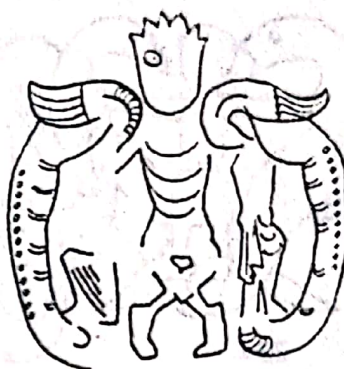
226



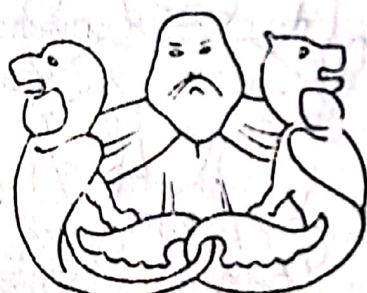
227



228



229



230

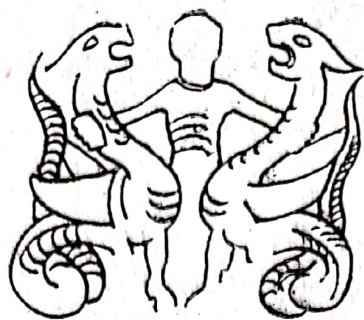


231

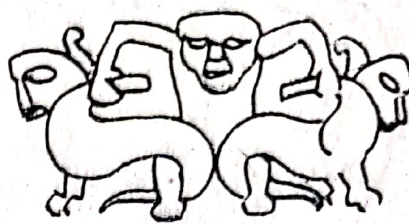
tilele îl împresoară, îl înghesuie, îl atacă. Capetele li se unesc deasupra capului acestuia (Pavia, fig. 234) și în cele din urmă se confundă. La Toulouse (fig. 238) și la Lescure (fig. 239), cei doi dragoni înaripați au un singur cap, ce se apleacă asupra personajului, șezînd, pe care îl atacă, fălcile animalului alcătuind o monstruoasă scufie dințată.

Din asemenea reajustări apare o nouă ființă fabuloasă. Detașîndu-se de trunchiul uman, cozile sirenei se reunesc. Montare, dizlocare, reunificare — toate acestea schimbă necon-





232



233



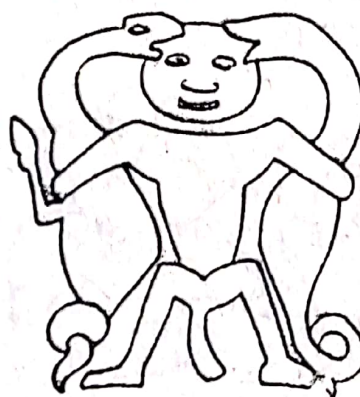
234



235



236



237

tenit anatomia unei aceleiași imagini și unei aceleiași forme.

La Biron (fig. 241), niște patrupeze, într-o poziție răsturnată, se reunesc printr-un cap comun și devorează nu capul, ci pîntecele omului, pe cînd la Surgères (fig. 242) cozile tricefalului de la Poitiers, pe care l-am văzut divizîndu-se în doi șerpi, se îmbină într-un singur corp cu cîte un cap la fiecare extremitate. Personajul se află la locul lui obișnuit și-apucă monstrul bicefal așa cum își apucă sirena cozile.





238



239



240

Personajul înconjurat de animale capătă uneori un nume. La Neuilly-en-Donjon (fig. 243) și la Saint Gabriel (fig. 244) el este Daniel în groapa cu lei. La Borgo San Donnino (fig. 245) devine Alexandru dus de grifoni. Suveranul, șezînd, agită două lănci în care sînt înfipite bucăți de ficat. Animalele înaripate, înhămate la tronu-i, se aruncă asupra prăzii și o ridică în aer ca pe o nacelă. Aceeași figură centrală îl înfățișează, la episcopia din Angers (fig. 246), pe Sfîntul Luca, așezat, cu cartea în mîină, între doi tauri, ce iau locul leilor și al grifonilor din cele două exemple precedente. Animalul alegoric al evanghelis-tului este dublat și se cabrează de o parte și de alta a acestuia aidoma celor două cozi ale sirenei. Avem aici un caz izbitor de prioritate formală ornamentală privind un subiect din iconografia creștină atît de savant elaborată totuși.



Această prioritate nu este un accident. Aceeași compoziție comportînd un personaj biruitor între două animale adosate se regăsește în viziunea tetramorfă a Apocalipsei. Pe un lintou al capelei Perse din Espalion (fig. 247), taurul Sfîntului Luca este așezat simetric cu leul Sfîntului Marcu. Isus se află între ei în



241



242



243



244



245



246



247



mandorlă, întocmai ca Alexandru între grifoni. Este aceeași compoziție completată cu înfățișarea redusă a vulturului și a omului. Prezentându-se ca o schiță a unei foarte importante teme a sculpturii monumentale romanice, relieful ne face să întrezărim dimensiunile și importanța unei arte și a unei tehnici care ar fi putut părea că se limitează la simple jocuri de abilitate. Vom reveni asupra acestei probleme în capitolul consacrat compozițiilor de mari dimensiuni.

Această artă și această tehnică excelează în structurile ornamentale, diversificându-le. Tema sirenei nu evoluează numai prin multiplicare și printr-o îmbogățire ce merge de la simplu la complex, ci și prin reducere și simplificare.

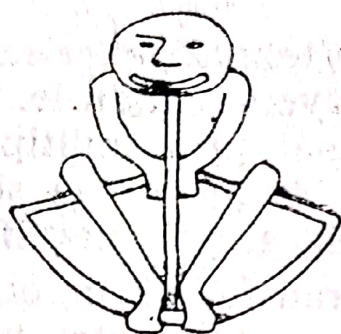
Cozile monstrului se transformă în obiecte, precum arcul încordat ce se află între picioarele unui personaj care se pregătește să arunce o săgeată (Toulouse, fig. 248) sau brațele unui jilt episcopal, avînd cîte un cap la fiecare extremitate (Saint-Leu-d'Esserent, fig. 249), sau acea baghetă triumphiulară sau circulară pe care personajul respectiv o ține în mîini (Saint-Lizier, fig. 250 și 251).

Acest personaj este redus, la rîndu-i, la un cap ce corespunde palmei încadrate, de o parte și de alta, de propriile ei tije. Tije care pornesc de la gît (Morienvall, fig. 252) sau din bărbie (Poitiers, fig. 253), descriind mereu aceeași curbă. Ies apoi din gura unei măști (Chabrillan, fig. 254) și își recapătă forma de grifon (Saumur, fig. 255) sau de leu (Tournus, fig. 256). Ciclul metamorfozelor continuă. La Saint-Savin (fig. 257) un personaj rahitic, acoperit de solzi, își cuprinde capul enorm cu niște brațe ce seamănă cu cozile sirenei.

În compozițiile inversate, cînd punctul P nu se mai găsește în dreptul bărbiei, ci în creștetul capului, ramurile P-E-T se preschimbă în coarne de berbec (Lescar, fig. 258 și 259; Modena, fig. 260). S-ar putea crede că simili-



tudinea dintre un animal și un ornament, similitudine reprodusă, de fapt, corect, e datorată hazardului, dacă ornamentul însuși n-ar fi fost sculptat pe mai multe capitelluri vecine și dacă nu s-ar fi suprapus perfect peste animalul respectiv.



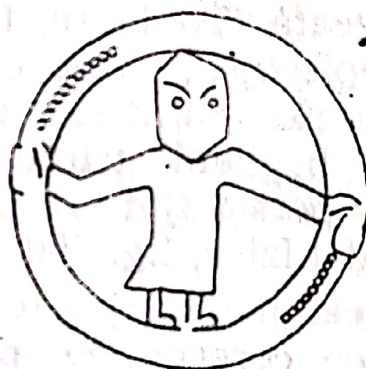
248



249



250



251



252



253



254

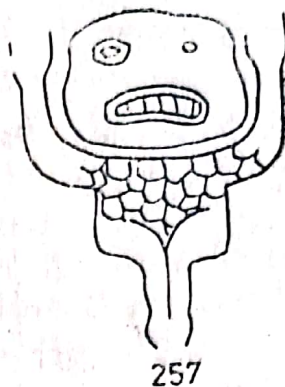


255





256



257



258



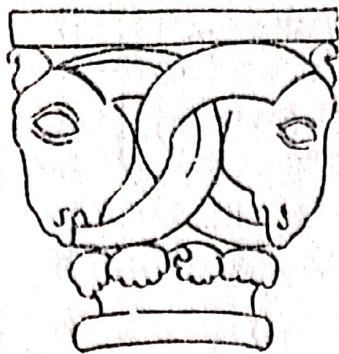
259

La Villers-Saint-Paul (fig. 261), capul berbecului corespunde palmetei, iar coarnele, în as de pică, alternează cu ornamentul ca o variație pe aceeași temă. Pe aceeași friză se vede și un cap de om, ale cărui două șuvițe de păr sînt întru totul asemănătoare coarnelor. Masca împodobită cu șuvițe în formă de coarne se regăsește la Modena (fig. 262), al cărui pandant sînt tot oile.

Capetele grotești, măștile diabolice poartă și ele, la rîndu-le, coarne (Lescar, fig. 263; Saint-Leu-d'Esserent, fig. 264) ce se transformă, potrivit predispozițiilor unei tije ornamentale, în șerpi (Saint-Sever, fig. 265), în păsări (fig. 266), în patrupeze (Hildesheim, fig. 267). Avem de-a face cu același caleidoscop alcătuit din aceleași curbe.

Lumea imaginară elaborată în cadrul ornamentului constituie o realitate mai puternică pentru sculptorul epocii romanice decît natura înconjurătoare. E mai adevărată, mai apropiată de el decît spectacolul vieții, și tocmai prin mijlocirea bestiariului său fantastic, a monștrilor și a sirenelor sale, vede acest artist omul.

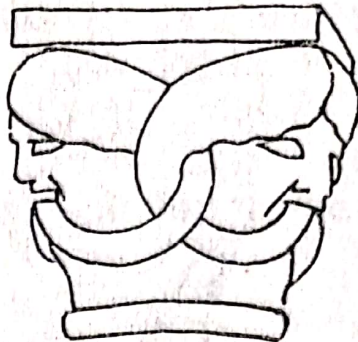




260



261



262



263



264



265



266

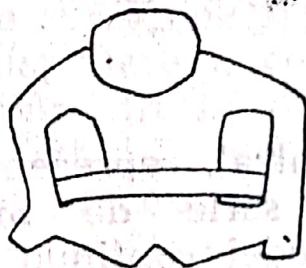


267

La Avensan (fig. 268), la Issoire (fig. 269), ornamentul este alcătuit în totalitatea lui de o figură umană, fără nici un alt simbol. Personajul își prinde picioarele cu gestul cu care-și apucă sirena cozile. Corpul îi este încadrat de propriile-i membre, și metamorfoza continuă. Așa cum sirena cu dublă coadă se umanizează, tot așa și membrele acestui personaj devin figuri umane complete. Este o triadă ornamentală, cu un personaj înfățișat



vertical între alte două personaje ce stau pe vine, care se degajă din aceste combinații. Figurile laterale sînt afrontate sau adosate și se apleacă înainte sau se balansează spre spate în așa fel încît rămîn legate, în oarecare măsură, de personajul central care le prinde de brațe (Cosne, fig. 270), de mijloc (Modena, fig. 271), de picioare (Saint-Paul-lès-Dax, fig. 272) sau de păr (Saintes, fig. 273). Gestul sirenei se regăsește într-un mare număr de compoziții asemănătoare ce înfățișează adesea lupte sau cazne specifice iadului. Demonii îl atacă pe cel osîndit cu labele (Avensan, fig. 268), cu cuțitele (Toulouse, fig. 274) sau cu lăncile (Orcival, fig. 275).



268



269



270



271

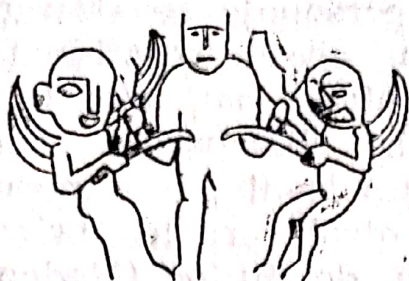


272



273





274



275



276



277

În jurul personajului central, reprezentat în poziție verticală, se iscă o serie de mișcări violente, dar structura triadei continuă să se consolideze în agitația aceasta diabolică.

La Vézelay (fig. 276), demonii îl supun torturii pe Sfântul Anton, smulgându-i barba și sfîșiindu-i veșmintele. La Saint-Sernin din Toulouse (fig. 277), scena • Uciderii pruncilor este reprezentată prin același grup de două personaje îngenunchate, încovoiate, precum cele două tije și cele două cozi, de o parte și de alta a unui soldat ce ține în mână o spadă.

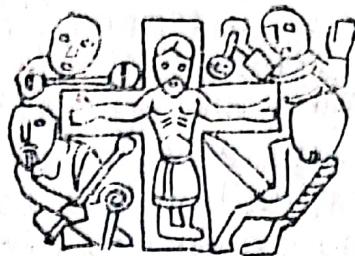
Personajele laterale se dedublează la Sion (fig. 278), unde vedem un foarte curios relief în care cozile sirenei se termină în cîte un tors uman, deasupra fiecăruia dintre acestea aflîndu-se un al doilea tors. Nu se știe dacă avem de-a face cu un grup alcătuit din cinci figuri sau de un polip antropomorf.

Incertitudinea nu mai e însă îngăduită atunci cînd este vorba de o compoziție asemănătoare aflată la Saint-Pons (fig. 279), cele cinci perso-





278



279

naje fiind distribuite în același fel, dar în care scena respectivă este perfect identificabilă : Isus pe cruce. Cele două figuri din partea inferioară sînt soldați — unul ține buretele, celălalt lancea — care se lasă pe spate urmînd curba P-E-T, reluată de celelalte două, îngerii care cădelnițează aplecați asupra celui răstignit. Ne surprinde faptul că regăsim exact aceeași dispunere a corpurilor, a capetelor și a torsurilor atît în reprezentarea unui monstru insolit, cît și în redarea uneia din cele mai importante scene din Evanghelie, supunîndu-se, ambele, aceleiași reguli și aceluiași motiv compozițional.

Serpi, păsări, dragoni, tauri și lei încadrează personajul înfățișat în picioare întocmai ca cele două cozi ce se înalță de fiecare parte a trunchiului sirenei. Capul berbecului este plasat înăuntrul aceluiași dispozitiv inversat, cele două cozi prefăcute în coarne, în care se urmăresc aceleași transmutații. Sirena-pește se preschimbă în ființă umană, picioarele și brațele acesteia reluînd mișcarea celor două cozi. Se reconstituie, de asemenea, în figuri triple, cu personaje care se apleacă înainte sau se lasă pe spate de o parte și de alta a unui personaj axial. Încăierări între demoni, lupte, scene din Evanghelie și diverși monștri umani se perindă prin mijlocirea acestor reprezentări ce au drept sursă îndepărtată trăsăturile unei creaturi legendare. Aceasta nu se află la originea tuturor dezvoltărilor, ci numai o singură împrejurare, un accident apărut pe parcurs,



care ilustrează totuși perfect, printr-o figură simbolică, o temă permanentă, un laitmotiv al acestor combinații de curbe animale ce încadrează un om reprezentat vertical. Căci numai integrarea acestuia în ornament și în ansamblul rațiunilor sale geometrice face din ea o imagine exemplară care își schimbă înfățișarea fără să se denatureze.

#### IV

Trasată și retrasată fără conținere de sculptorul însărcinat cu decorarea monumentului, curba în as de pică devine imperativă, inerentă, ca și scrisul, mișcării mâinii. O regăsim, mereu aceeași, nu numai în întocmirea ansamblului, dar și localizată în diferite părți ale compoziției.

Motivul II se aplică aici ca o pecete care le identifică. O barbă și niște mustăți (Saint-Dié,



280



281



282



283



284



285

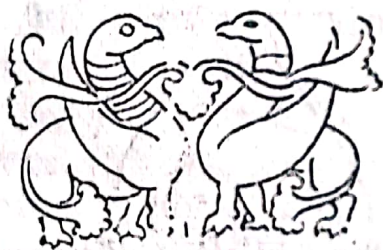


286



fig. 280), coada unor patrupele adosate, legate (Poitiers, fig. 281), aripile și gîturile a doi grifoni afrontați (Brive, fig. 282), brațele unui drăcușor (Saint-Lizier, fig. 284) sau ale celor două personaje ce se țin de mîna (Villagrasa, fig. 285), căderea faldurilor și veșmîntul unui sfînt (La Couture du Mans, fig. 286), corpurile și obiectele cele mai diverse, fără nici o legătură între ele, sînt desenate prin aceeași linie.

Palmete, care fac parte din ornament, apar și ele în diferite reprezentări figurative : capete de cal (Champ-le-Duc, fig. 288), labe de dragon (Pavia, fig. 289). La Mozac (fig. 290), acestea alcătuiesc bărbile țărilor pe care călăresc amorașii, la Castelvîel o panglică pe care o țin în ciocuri cei doi grifoni. La Avy-en-Pons (fig. 291), palmete se preschimbă în barba bifur-



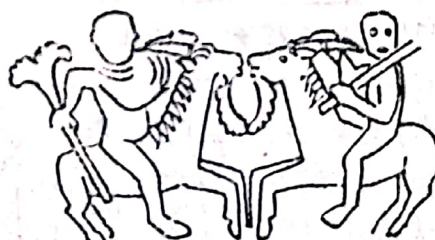
287



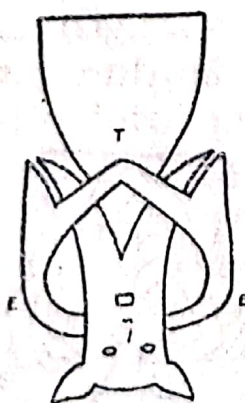
288



289



290



291



292



cată a unui personaj cu urechi lungi și ascuțite ce formează, împreună cu brațele, un as de pică T-E-P care le închide. La Charité-sur-Loire (fig. 292) apar doi oameni în poziție rampantă, ce se răsucesc și-și aruncă brațele spre spate, executînd aceeași figură T-E-P, asemănătoare unei figuri de gimnastică.

Menționăm cîteva cazuri curioase privind aceste performanțe tehnice, cum ar fi capul unui diavol de la muzeul din Amiens (fig. 293), cu nasul constituit dintr-o palmetă ale cărei două frunze de jos corespund nărilor, și palmeta de la Elne (fig. 294) unde aceste două frunze se termină prin cîte un cap de leu, fără nici un fel de altă modificare a ornamentului. Palmeta jumătate-vegetală, jumătate-animală se regăsește la Brioude (fig. 295), cu doi lei pe care călăresc două ființe înaripate. Ca-



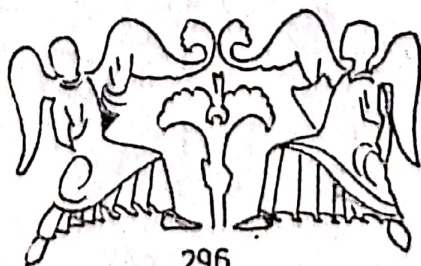
293



294



295



296



297



petele leilor compun tot cele două frunze ră-sucite ale palmetei, dar fără să facă parte din ea. Căci acestea nu pornesc din tija palmetei, ci tijele acesteia ies din botul celor doi lei.

Palmeta apare și între doi îngeri afrontați (Angoulême, fig. 296) sau adosați (Charlieu, fig. 297). O regăsim cu câteva ramificații complexe în scena Căderii în păcat, Adam și Eva alcătuindu-i cadrul (Lescure, fig. 298 ; Saint-Gaudens, fig. 300). Reînflorește apoi în reprezentarea vieții laborioase a primilor oameni izgoniți din rai, ce sapă pământul în jurul unei plante. La Modena (fig. 301), spatele încovoiat al celor două personaje urmează întocmai curba P-E, sapele lor lungi formînd, împreună cu brațele, tija E-T.

Palmeta plasată între cele două personaje încovoiate își modifică uneori aspectul. O vedem preschimbîndu-se în faldurile unei tunici pe care o flutură doi dansatori (Marcilhac, fig. 302), transformîndu-se în scutul unor războinici care-și agită săbiile (Mâcon) sau în aripi de inger. Și în locul acestei palmete apare, la Nîmes (fig. 303), o mînă care se ivește din cer pentru a primi ofranda lui Abel și a respinge prinosul adus de Cain, iar la Lescar (fig. 304) talerul cu capul Sfîntului Ioan Botezătorul care i se prezintă Salomeei. La Lescure (fig. 305), frunza triplă nu se înalță încă între personajele reprezentate în relief, ci se decupează, scobită, de contururile siluetelor ce-și țin brațele ridicate și genunchii îndoiți. Planta este perfect vizibilă în golul dintre siluetele respective. În scena Împărțirii veșmintelor lui Isus de la Parma (fig. 306), se preschimbă în cămașă. Frunza centrală este redată prin pliurile ovoide din jurul gulerului, frunzele laterale prin mînele veșmîntului desfăcute de o parte și de alta. Alunecarea stofei se supune geometriei ornamentale cu o bogăție și o grație în care se regăsește accentul lui Antelami, dar avem și aici de-a face cu același cadru ce urmează aceleiași curbe, cadru constituit de cei care se

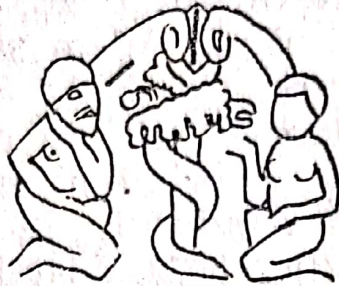




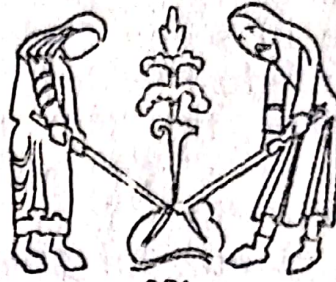
298



299



300



301



302



303



304



305



306



307



agită în jurul veșmîntului. Există, în acest relief, un simț al mișcării armonioase și, în același timp, o structură echilibrată.

Într-o Judecată de apoi (Saint-Révérien, fig. 307), același ornament, reluat cu aceeași aplicație, dezlănțuie un adevărat cataclism. Îngerii îi cheamă pe cei morți aplecîndu-se peste morminte și agitîndu-și aripile care se unesc în punctul T, pe cînd sicriile se leagănă, precum corăbiile în furtună, pe porțiunea E-P-E a figurii în as de pică, înscrisă cu energie și în întregime în tot acest tumult.

Imagini provenite direct dintr-o curbă, imagini ce i se adaptează în mod firesc, fără șocuri, imagini ce i se integrează împotriva naturii, stilistica ornamentală joacă pe diverse registre cu aceeași abilitate, aflîndu-se în deplina stăpînire a mecanismului. Formația fiecărei scheme noi îi lărgeste cîmpul de acțiune și mijloace.

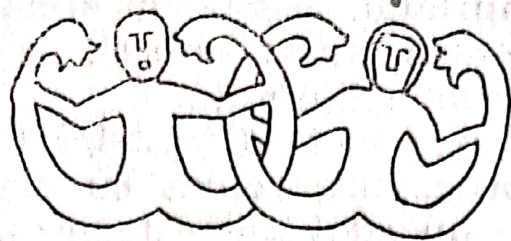
## V

Constituit prin îmbinarea a două tije cu palmete (motivul I), ornamentul în as de pică, conținînd frunze stilizate (motivul II), regizează organizarea unor compoziții compacte, legate în toate părțile componente, reunind două corpuri într-o singură ființă și închizîndu-și toate reprezentările înăuntrul unui cadru bine delimitat.

E o ruptură și o dislocație a elementelor ce se regroupează în jurul unei alte axe care determină o temă ornamentală nouă, motivul III, dominat de mișcări contrare, totul numai ramificații și lipsit de orice ancadrament exterior. Monstrului cu două corpuri și un singur cap i se substituie o creatură cu un singur corp și două capete.

Cele două sirene așezate una lîngă alta, cu cozile împletite (Courpière, fig. 308 a), compun, printr-o amputare radicală, corpul unei reptile sau al unui pește fantastic. Cozile separate de trunchiul uman, care dispare, se unesc,





a

308



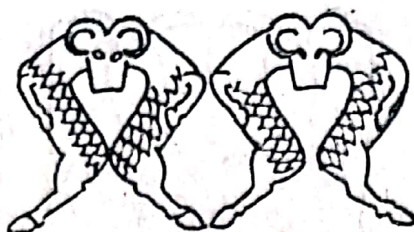
b

transformându-se într-o creatură bicefală, independentă (Poitiers, fig. 308 b).

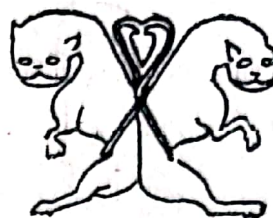
Aceeași inversare a elementelor provoacă același efect în șirurile de patrupele duble și cu un singur cap (Corneilla-de-Conflent, fig. 309). La Chauvigny (fig. 310), le vedem stînd spate în spate în jurul unei axe noi ce trece prin punctul E al ornamentului, legate printr-o coadă comună, în vreme ce ruptura are loc în punctul T, unde jumătatea unui dublu corp este suprimată. Patrupedele adosate se unesc într-un tot, torsurile confundîndu-li-se, la Saint-Paul-lès-Dax (fig. 311), unde apare o ființă fabuloasă cu un torace dublu, două gîturi puternice, două capete sălbatice ce scot limba și scuipă foc și cu patru labe prevăzute cu gheare. Un alt treilea cap — o mască diabolică — se ivește în spatele acestei ființe pe axul compoziției.

În arta romanică, o pasăre bicefală, care are totuși o lungă tradiție heraldică și legendară, nu a fost concepută în mod diferit. Păsări adosate în as de pică — motivul II — alcătuiesc adesea frize continui (Serrabone, fig. 312), de unde se degajă în mod normal, împreună cu motivul III, grupul antitetice. Fontevrault (fig. 313), La Couronne (fig. 314), Tarragona (fig. 315) ne oferă cîteva remarcabile exemple din aceste grupuri antitetice, ce sînt încă amestecate cu ornamentele. Figurile își reduc volumele, iar piepturile lor bombate se ating. La Gensac-la-Pallue (fig. 316), cele două păsări se contopesc într-una singură. Cu gîturile implantate în același corp, aripile desfăcute, coada în evantai, labele îndepărtate, figura urmează





309



310



311



312



313



314



315

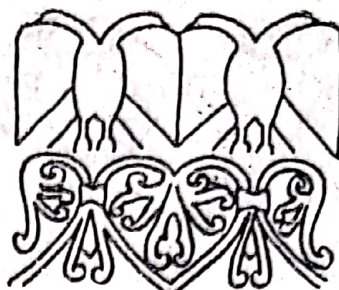
punct cu punct desenul ramurilor și al frunzelor ornamentului. Și face impresia că s-a ivit direct din el, neprezentînd nici un fel de caracteristică heraldică. La Moissac (fig. 317), șirurile de acvile bicefale se suprapun perfect pe frizele, alcătuite din pure combinații liniare, ale aceleiași mănăstiri. Amintirea unei străvechi embleme s-ar putea întrezări la Ripoll (fig. 319) și la Vouvant (fig. 320), unde pasărea, imobilă, stă cocoțată pe un obiect oval.

Această creație neobișnuită și logică încheie un ciclu de transformări ale figurii animate, captată de ornamentul inițial, laitmotivul unui vast repertoriu în continuă efervescență. Ca și





316



317



318



319



320

ființa înzestrată cu două corpuri, monstrul acesta cu două capete se recompune și se compune printr-o seamă de aranjamente geometrice, dînd astfel naștere unei multitudini de noi specimene. Aceste două teme fundamentale se pretează la un foarte mare număr de combinații. Și vădesc, prin natură lor teratomorfă, forța unei stilistici ce-și aservește formele și realitatea, nu pentru a le distruge, ci pentru a le recrea în sfere supranaturale sau, dacă vrem, suprarealiste.

Se realizează astfel o seamă de modificări diferite, care se succed în jurul acestor imagini exemplare și a epurelor lor grafice. În rigoarea și mobilitatea sa, raționamentul dialectic se servește, rînd pe rînd, de toate argumentele. Construite pentru a fi distruse și reconstruite pe alte criterii, lucrurile se succed în aceeași lume. Există o înlănțuire de poziții și de subiecte adverse care se completează și se îmbogățesc în mod reciproc.

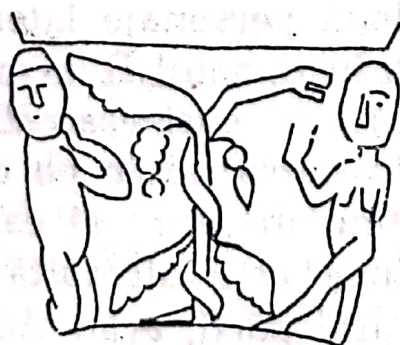
Frunza plasată între vrejuri, pe axa ce trece prin punctul E care le regrupează în diferite figuri ramificate (motivul III), ia parte la aceste transpuneri. Frunza, care este aici un personaj șezînd, la Gerona (fig. 321 și 322), ține în mîini cele două tije cu palmete și se transformă



apoi în pasăre pe un relief vecin. La Tarragona (fig. 323) sînt gîturile, aidoma unor șerpi, a două cămile pe care el le strînge ținîndu-le între picioare. La Chadenac (fig. 324), sînt doi dragoni. Permanenta temă a sirenei, animalele și omul, se reconstituie după o schemă ce are curbele inversate.

Scena Căderii în păcat care, la Saint-Gaudens și la Lescure, este ordonată conform motivului II, se reface, la Lavaudieu (fig. 325), în jurul unei noi axe.

Arborele vieții nu mai este reprezentat prin palmetă, ci prin motivul III întreg, alcătuit prin această intervertire. Frunzele, ramurile și șarpele reiau curbele T—P și se întîlnesc în punctul E, contururile frunzelor recunoscîndu-se în brațele Evei, ridicate, și în coatele-i ascu-



325



țite. La Elne (fig. 326) și la Valence (fig. 327), Adam și Eva se apropie de pom, urmînd ramura P—E a ornamentului, cu cele două curbe E—P formate de două păsări ale Paradisului a căror prezență în scena respectivă se justifică printr-un imperativ ornamental prin excelență.

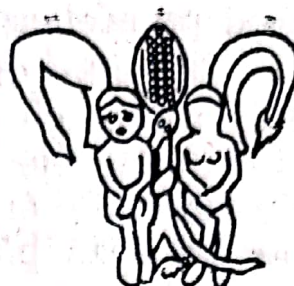
Șarpe și arbore, pasăre și om se adaptează aceluiasi traseu reluat în întregime la Gerona (fig. 328) de cele două personaje. Cei doi zidari în poziție șezîndă și adosați, care se apleacă asupra blocurilor de piatră pe care le fasonază, alcătuiesc motivul III cu frunza lui axială păstrată intactă. La Saint-Jouin-de-Marnes (fig. 329), unde zidarii au fost înlocuiți cu două figuri simiești, această frunză devine o mică figură grotescă. La Hagetmau (fig. 330), mica figură axială se mărește, se ridică în picioare și, apucîndu-și tovarășii de păr, îi saltă în aer. Agitația triadei se potolește la Ávila (fig. 331) : personajele laterale se înclină aproape cu grație sub presiunea curbelor T—E—P, dintre care una se prelungește prin veșmîntul care cade.

Fie că sînt două, trei sau patru, fie că se află în repaus sau în mișcare, sau are loc o luptă, că se lucrează, că se face o demonstrație de abilitate sau că e vorba de o scenă religioasă, grupurile sînt profilate în același fel, sînt angajate în același traseu liniar. Componentele lor se restrîng și tind să se contopească. La Chauvigny (fig. 332), au drept rezultat un grup surprinzător, ce reunește trei figuri umane. Acesta se compune din patru picioare, două abdomene, un singur piept, un singur cap și două brațe. Capul aparține personajului central, dublul corp celor două personaje laterale care se agață de el direct, în punctul E, urmînd linia T—E a ornamentului; curba acestuia, E—P, se prelungește prin patrupelele pe care personajul respectiv le ține în mîini și care-l mușcă de umeri. Imaginea este alcătuită cu unele elemente care, în alte părți, erau Adam și Eva, păsări ale Paradisului, prezentatori de

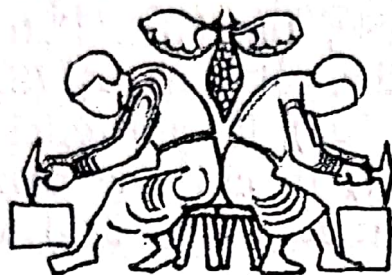




326



327



328



329



330



331



332

monștri. Restructurările stereotipului se slujesc întotdeauna de același mecanism.

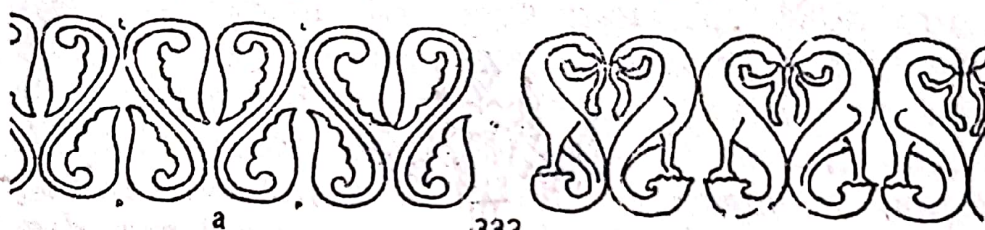
## VI

Modul și cheie a diferitelor combinații cărora le dă naștere — cele trei motive fundamentale și toate derivatele lor —, curba T—E—P comportă un vast program ornamental și imagistic. Figuri din ce în ce mai complexe, labirinturi aparent de nedescifrat și himere imprevizibile se reconstituie cu ajutorul unor articulații sa-



vante, pornind de la aceleași elemente și improvizînd pe aceleași teme.

Friza alcătuită din toate motivele II, cele drepte alternînd cu cele răsturnate, face să reapară în meandrele sale regulate o mare mulțime de animale orînduite în șiruri continui. Păsările urmează păsărilor, tija T—E—P constituind corpurile, palmetele se desfășoară în chip de cozi și sînt ținute în ciocuri (Maillezais, fig. 333 b ; Toulouse, fig. 334). Patrupele urmează patrupelelor, cai înaripați (Saint-Maurice-de-Gençay, fig. 336), lei antitetici cu o figurină umană (Daniel ?) în chip de palmetă (Moissac, fig. 337). La Angers (fig. 335) avem





de-a face cu o serie de patrupele cu dublu corp și un singur cap, ale căror labe dispar între dinții capetelor care iau locul palmetei.

Dragoni-păsări (Gerona, fig. 338), dragoni-șerpi (Ripoll, fig. 339), toate speciile de reptile fantastice se ivesc rînd pe rînd în această urzeală sinuoasă, înlănțuindu-se, devorîndu-și coada, în alternanță cu cîteva figurine care le prind de gît.

Acestea sînt frizele continui care se desfășoară pe vute sau se derulează în jurul capitulurilor. Asamblările de animale pe aceeași curbă, ale cărei pliuri le urmează în mod nemijlocit, se afirmă ca un ansamblu organic, un bandou zoomorf, o creatură cu trupuri multiple și unite între ele. Și din acest bandou uniform secționat în punctele T și P se separă o nouă unitate în formă de S care, la rîndul ei, se află la originea unui nou grup.

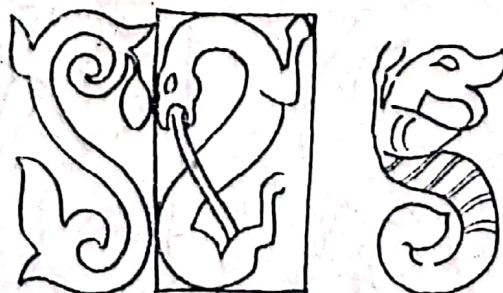
La Poitiers (fig. 340 a), operația respectivă are loc pe aceeași arhivoltă. Ornamentul în S,



338



339



340



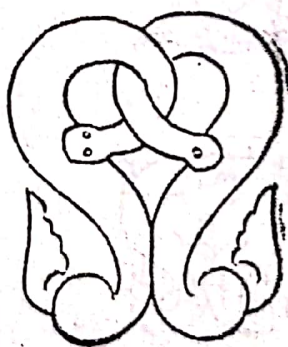
în stare pură și avînd forma de animal, se află degajat înlăuntrul unui decor extrem de animat. Acest ornament e sculptat pe două boltare alăturate și în mod riguros simetrice. Regăsim, o dată mai mult, în această juxtapunere directă a două versiuni ale aceleiași figuri, un fel de răpel și o demonstrație tehnică a procedeelor romanice clasice. La Vouvant, animalul în S este izolat din context (fig. 340 b), pe cînd la Moissac (fig. 341) cele două palmete ale ornamentului devin Peștii Zodiacului; reușiți prin același cap care iese din propria lor gură. La Aulnay (fig. 342), întregul S este alcătuit dintr-un patruped și o pasăre suprapuse, care se agită în interiorul contra-curbelor.



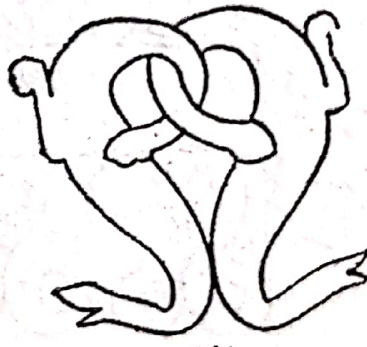
341



342



343



344



345

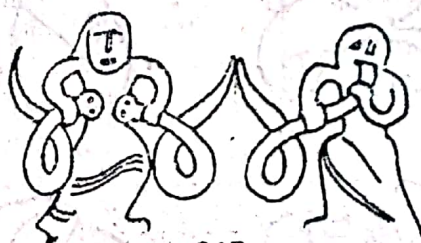


346



S-ul, dublat simetric, devine la rîndul lui un ornament independent, care se obține prin fragmentarea frizei motivelor II, dar numai în punctul P și nu în punctele P și E, unde se încolăcesc șerpi (Poitiers, fig. 343) și se înlanțuie dragoni (Échebrune, fig. 344). Traseul palmei dăinuie în dispunerea gîturilor, a cozilor, a aripilor (fig. 345) sau chiar în cea a unei măști cu excrescențe vegetale (Échillais, fig. 346). Sînt aceleași transformări, aceleași metamorfoze ce-și reîncep, în mod imperturbabil, circuitul. Monotonia, diversitatea, opulența se întîlnesc la tot pasul în acest decor regizat de contradicții.

Toate restructurările figurii, motivele II + II, motivele II + III, motivele în S, în dublu S, sînt reluate metodic de bestiarul fantastic. Și tot șerpui și dragonii sînt cei care alcătuiesc motivul II îmbucăt pe orizontală. La Charité-sur-Loire (fig. 347), reptilele se luptă cu două



347



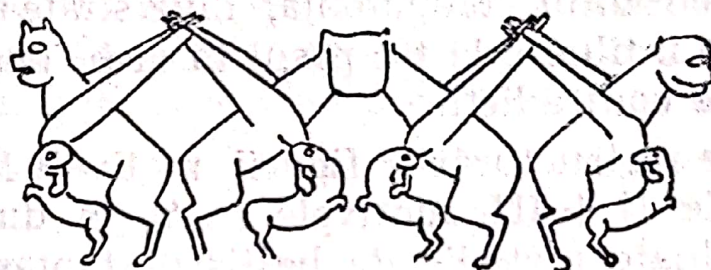
348



349



personaje care le strâng bine în mîini și le devorează. La Échillais (fig. 348), avem de-a face cu niște animale înaripate, corp dublu și o coadă lungă care, la Saint-Bertrand-de-Comminges (fig. 349), atacă niște personaje reprezentate în poziție verticală. La Ripoll (fig. 350), cozile monștrilor se separă, devin patrupede independente și încep să-și muște aripile și labele. Corpurile vii sînt demontate și montate din nou cu o seamă de piese mobile, interșan-



350



351



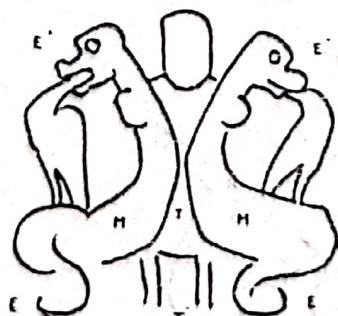
352



353



354



355



356



jabile, articulate în jurul punctelor T, E, P, cărorora li se adaugă, la întretăierea tijelor din motivul II îmbucate (orizontal sau vertical), punctul M.

Și pe aceste curbe împletite între ele se realizează figura animală, diferitele părți ale corpului corespunzând unuia din segmentele P—T, T—M—E. La Angers (fig. 351), la Rioux (fig. 352), dragonii, afrontați, se compun pe motivele II și III îmbucate vertical, adaptându-se tuturor pieselor acestora. Elementele astfel fixate joacă în voie înlăuntrul aceluiași dispozitiv. Aripile devin, rînd pe rînd, un trunchi de patrupe, un gît de pasăre sau o pasăre întreagă. Figurile din tabloul sinoptic pe care îl dăm mai jos se inversează și se dedublează în mod automat.

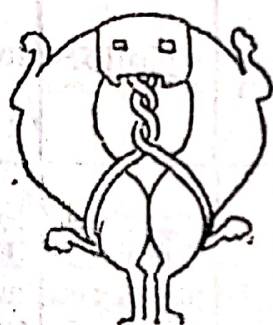
|                                                                  | E'—T                                        | T—M                          | M—E        | E'—M                             | M—T'                                             |
|------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|------------------------------|------------|----------------------------------|--------------------------------------------------|
| La Angers<br>(fig. 351) și<br>la Rioux<br>(fig. 352)<br>ramurile | cores-<br>pund<br>unui<br>gît de<br>grifon  | trunchiu-<br>lui<br>acestuia | co-<br>zii | aripilor                         | labelor                                          |
| La Aulnay<br>(fig. 353)<br>la Rioux<br>(fig. 354)                | cores-<br>pund<br>unui<br>gît de<br>monstru | „                            | „          | trunchiu-<br>lui unui<br>patrupe | labelor<br>dinapoi<br>ale pa-<br>trupedu-<br>lui |
| La Talmont<br>(fig. 355)                                         | „                                           | „                            | „          | unei<br>păsări                   | cozii<br>unui<br>monstru                         |
| La<br>Château-<br>neuf-sur-<br>Charente<br>(fig. 356)            | cores-<br>pund<br>unui<br>trup de<br>pasăre | gîtului<br>unui<br>monstru   | „          | gîtului<br>unei<br>păsări        | gîtului<br>unei<br>alte<br>păsări                |

Mecanismul e perfect reglat. Ne aflăm tot timpul într-un caleidoscop care se învîrte. Curbele T—E—P sînt inversate în îmbucările verticale ale motivului III, dar montarea lor se face cu aceleași fragmente. Reunite mai întîi simetric prin vîrf, acestea alunecă de-a lungul



axei în așa fel încît punctul T al uneia să întâlnească punctul P al celeilalte.

La Ripoll (fig. 357), una din ele este realizată cu ajutorul unui animal cu un corp dublu și cu un singur cap, cealaltă prin dubla coadă împletită a acestuia, pe care și-o ține între dinți. La Pavia (fig. 358), cozile patruipedelor adosate se transformă în aripi ale căror extremități sînt și ele devorate de o a treia figură centrală. În motivul II + II, corpurile, curba aripilor și a labelor încrucișate în punctul M, curba torsurilor, a gîtului și a cozii, sînt articulate la fel ca și în motivul II + III. Este o dispunere clasică, mereu valabilă (fig. 359, 360 și 361). La Sens (fig. 362 și 363), același motiv este reluat în două versiuni, aripile fiind schimbate cu trupurile.



357



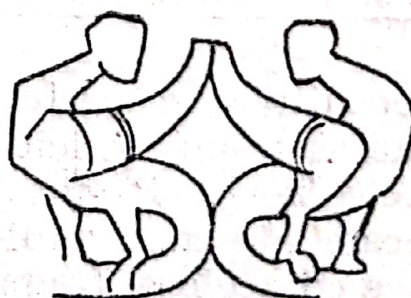
358



359



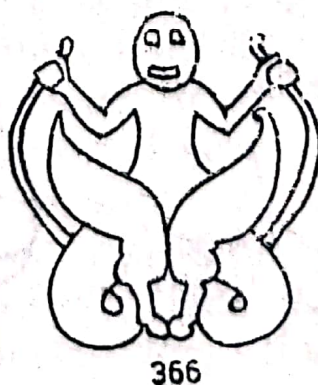
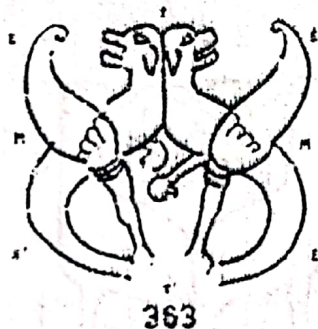
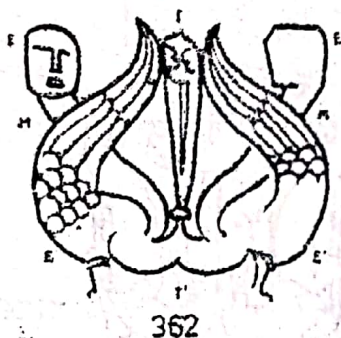
360



361

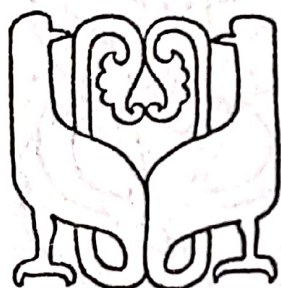


La Aulnay (fig. 364), aripile se transformă în patrupede adosate, peste care se suprapune o reptilă cu cap de om și corp dublu. La Úrcel (fig. 365), imaginea Luxuriei apare înlăuntrul unui ornament dublu, unul dintre acestea alcătuind un nimb de păr care o încadrează, iar celălalt închipuind doi monștri care-i devorează sânii. Luxuria de la Úrcel devine la Moissac (fig. 366) sirenă, o sirenă cu o coadă dublă în formă de dragoni înaripați, dar pe care aceasta nu-i lasă să-i scape din strânsoarea mâinilor. Departate de a se fixa într-un repertoriu uniform, aceste aranjamente se întrec în inovații. Există întotdeauna o soluție pentru fiecare nouă sinuozitate a ornamentului.

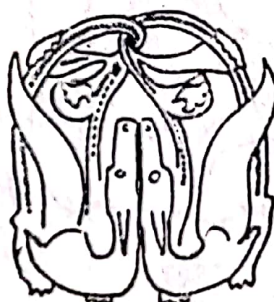




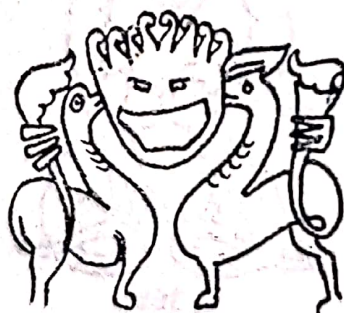
Rețeaua se extinde, se complică și se restrânge în conformitate cu legile stabilite. „Fuga” motivelor II, înscrise unele înlăuntrul celorlalte, se desfășoară împreună cu toate cozile animalelor : păsări (Saint-Symphorien, fig. 367), dragoni (Gerona, fig. 368) sau alte ființe fabuloase (Aulnay, fig. 369; Pavia, fig. 370). Tijele și palmetele se încastrează într-o compoziție alcătuită din corpuri, reluând schema acestora la o scară redusă. La Urcel (fig. 371), ornamentele înscrise sînt în întregime zoomorfe. La Toulouse (fig. 372), brațele personajelor aflate se împletesc și se prelungesc în tije, care au în centru o palmetă. La Moissac (fig. 373), „fugile” alternează cu motivele II. simple (fig. 374); aceste „fugi” alcătuite din gîturile



367



368



369



370



371

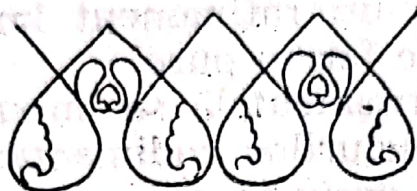


372





373



374



375

și corpurile unor păsări ce țin între gheare un cap de om corespund palmetei, motivul II montat cu aripile și cozile acestora. Identificarea unui ornament exuberant și a imaginii captate e aproape absolută, într-o textură strînsă, astfel încît nu e întotdeauna ușor să-i discerni cu exactitate partea. Un alt capitel de la aceeași mănăstire (fig. 375) prezintă o variantă pe aceeași temă, cu niște personaje cu brațele ridicate ținînd în mîini aripile dragonilor care, cu împletitura cozilor, reproduc palmetele. La Gerona (fig. 376), tripla „fugă” este compusă din cîteva reptile cu aripi peste măsură de lungi și peste măsură de suple, ce-și înnoadă, în jurul unui personaj șezînd, sinuozitățile și bucelele. Friza realizată din aceste combinații este completată cu o serie de figuri umane care fac legătura între ele, înlocuind frunzele fixate în general în același loc. Fiind total lipsită de orice substanță vegetală, friza respectivă pre-





zintă nu atît un rafinament imagistic, cît o desfășurare de forme pure.

Stilistica ornamentală se impune cu aceeași fermitate structurilor rudimentare ca și celor mai evolute derivate ale acestora. Abstracția capătă consistență. Peste combinațiile spiritului se instalează o serie de forme identificabile și care primesc un nume. Palmetele, vrejurile, volutele, meandrele devin niște făpturi pe jumătate imaginare, pe jumătate reale, aparținînd unei lumi duble și reunind în ele o idee și o viziune asupra vieții. Ia astfel naștere un adevărat univers fantastic care inundă aceste îmbinări de rigoare și capriciu. Și în cadrul acestor proliferări excesive ale curbelor la care imaginile se conformează cu greu se resimte un fel de neutralizare. Monștrii, himerele sfîrșesc prin a fi absorbiți de ornamentul care le generează și care își continuă evoluțiile geometrice.



## CAPITELUL CU CROȘETE

**I. Schema stereometrică.** Ieșinduri și baze. **II. Croșeta animată.** Animale și oameni ce se ivesc din coșul capitelului. Croșeta antropomorfă de la Saint-Savin. Personajul-croșetă. Personajele de pe croșetele aflate în mișcare. Croșete motiv II. Tipul I + II. Tipul III. Capul între picioare. **III. Panou axial.** Ieșirile din cutie. Oameni, Isus, îngeri. Baghete. Personajul de sub arcade. Personajele-arcade. Arhitectura zoomorfă. Masca coșului capitelului. **IV. Registre orizontale.** Bazele mobiliere, animalele și oamenii de tip VI. Cauliculele și volutele. Dragonii și coarnele de berbec. **V. Punerile în scenă.** Lumea monștrilor. Tipul III. Deghizările figurii centrale. Reprezentările triadei. Tipul I și tipul III. Coloana și balanța. Diversitatea de tipuri pentru aceeași temă. Samson, Fuga în Egipt de la Saint-Benoît-sur-Loire. Diversitatea reprezentărilor în jurul aceleiași mese și pe aceeași corabie. Arhitectura temei Sfintelor femei la mormânt.

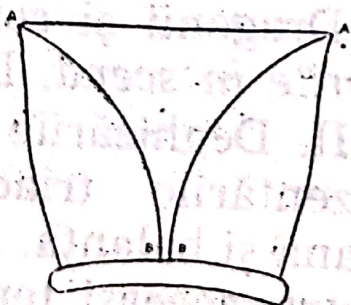


## I

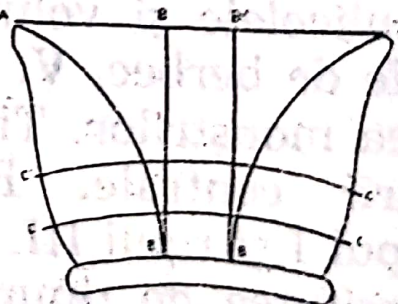
Capitelul cu croșete, ale cărui legături cu placarea ornamentală le-am menționat, se supune aceluiași tratament și devine, și el, obiectul unei permanente metamorfoze. Nu mai este vorba de o schemă liniară, ci de corpuri regulate. Imaginile iau naștere în volume arhitecturale. Iar defilarea animalelor, a monștrilor și a oamenilor reîncepe nu numai în interiorul curbelor, ci și în blocurile sculptate.

În structurile cele mai simple, croșetele A-B, fixate la colțurile coșului capitelului, se îmbină direct, după cum am văzut, deasupra astragalului, pe părți (fig. 377). Un panou vertical (B-B'-B-B'), fixat pe axă, se adaugă în mod frecvent acestei compoziții, completată adesea cu câteva registre orizontale (C-C), precedând șirurile de frunze de acantă corintiene (fig. 378).

Cioplirea din brut e sobră, rațională, în conformitate cu ordinul constructiv, ieșindurile din punctele A alcătuind suportul abacei, curbele A-B corespunzând împingerii arcelor, panoul axial consolidând ansamblul, registrele C-C avînd funcție de soclu. Avem de-a face cu un echilibru și o mișcare a unui edificiu cu o structură solidă. Figurile apar aici nu pe suprafață, ci în masele încorporate în structura monumentului.



377



378

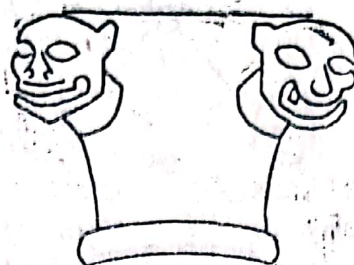
## II

Punctele ieșinde din A sînt cele care reglează articulația capitelului a cărui punere în valoare se urmărește în primul rînd. Aceste puncte sînt





379



380

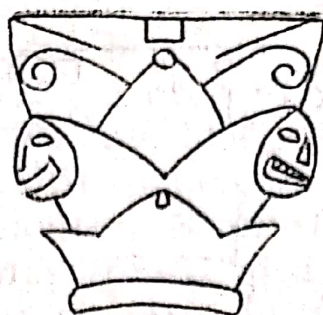
marcate prin volute, ornamente, bule, sau chiar prin capete umane sau animale, motiv arhitectural prin excelență, după cum le consideră Viollet-le-Duc<sup>1</sup> și Enlart<sup>2</sup>. Acestea sînt niște măști care se profilează în blocul de piatră sau se prinde de el ca de propriul lor corp (fig. 379, 380, 381, 382, 383 și 384). Corpul se află inclus în mod virtual în acest bloc, din care se și degajează. La Angers (fig. 385), croșeta este acoperită de coama unui cal. La Modena (fig. 390), pe croșetă apar labele unui animal sălbatic și o coadă. În alte părți (fig. 387, 388 și 389), animalele, cocoțate pe astragal, par reprezentate numai pe jumătate. Patrupede (fig. 397, 398, 399 și 400) și păsări, reprezentate integral, (fig. 391, 392, 393, 394, 395 și 396), creaturi fantastice se instalează pe coșul capitelului, în chip de croșetă, a cărui formă și dispunere o reiau. Arhitectura și animalul sînt pe punctul de a se confunda în această involburare de piatră și de corpuri cioplite, sculptate în același scop.

Personajul, și el, se amplasează pe capitel în același mod. Un cap cu barbă și mustață stufoasă etalate pe întreaga croșetă (Hildesheim, fig. 403 ; Marcilhac, fig. 404), un cap pe umeri (Brioude, fig. 406), o jumătate de tors (Le Puy, fig. 407 ; Saint-Antonin, fig. 408), un tors integral (Modena, fig. 410), un om în picioare (fig. 412, 413, 414, 415, 416 și 417) se ivesc di-

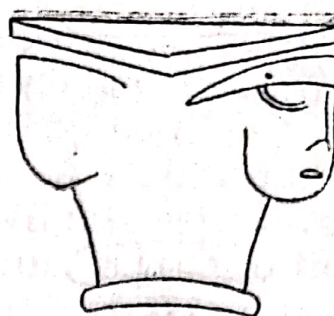
<sup>1</sup> Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris, 1856, vol. II, p. 458.

<sup>2</sup> C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, Paris, 1919, vol. I, p. 407.

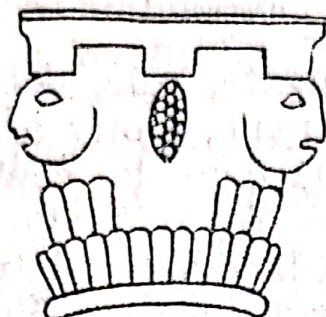




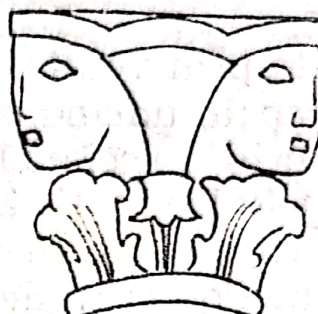
381



382



383



384



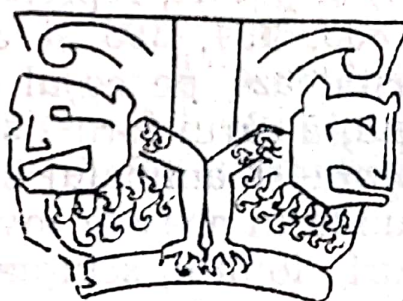
385



386



387



388

rect din coșul capitelului. Sînt niște oameni scurți și îndesați, cu capul mare, picioarele disimulate sub veșmînt sau atrofiate, brațele strînse peste piept. Decupați în croșetă, aceștia, deși se agită, rămîn totuși prizonieri. La Angers (fig. 409), cîțiva oameni primitivi se zbat din răsuputeri să se elibereze, agățîndu-se de croșetele inferioare. Și chiar cînd e complet degajat din bloc, trupul rămîne prins de suprafața acestuia, supunîndu-se legii cadrului. Croșeta de-

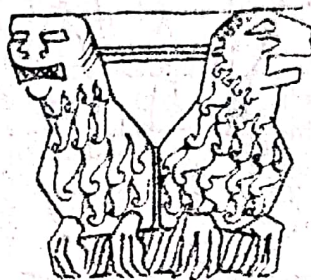


vine ea însăși o frunză lată încadrată de volutele A-B, cu personaje în poziție șezindă (Saint-Sever, fig. 416), în picioare (Saint-Gaudens, fig. 415) sau în mișcare (Cunault, fig. 414). Reunite în punctul B, aceste ramuri cu volute alcătuiesc o plantă ramificată sub care se adăpostesc figurinele (Sion, fig. 417).

La Saint-Savin (fig. 419), un personaj-croșetă este încadrat de o bordură B-A-B, creată și ea din combinația câtorva corpuri umane : brațele ridicate ale figuri centrale, brațele, picioarele



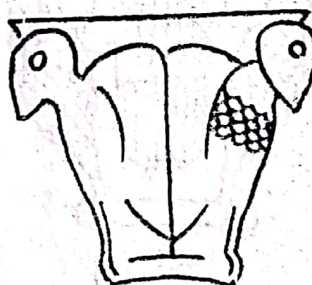
389



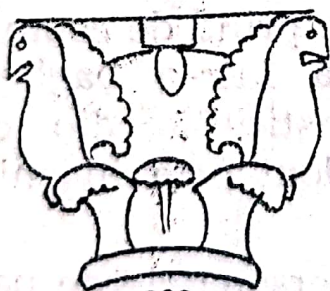
390



391



392



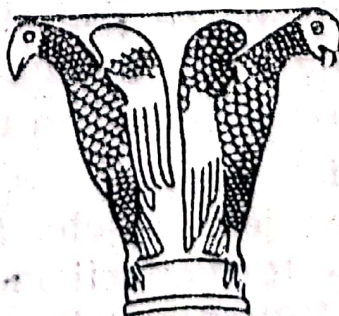
393



394

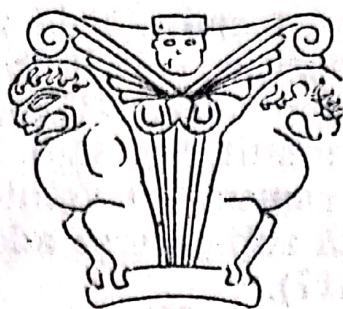


395

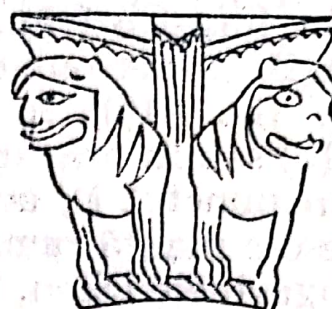


396

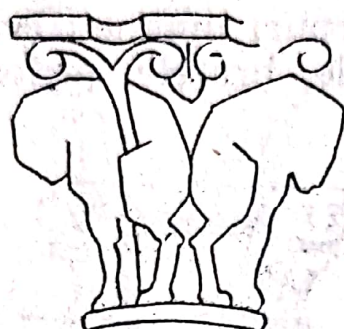




397



398



399



400



401



402

celor două personaje care o prind de coate și de talie. Silueta este montată într-o baghetă, o mulură arhitecturală constituită din câteva membre disparate. Procedeul este ingenios și de o mare precizie.

La Toulouse (fig. 418), personajele de pe croșete sînt Vărsătorii Zodiacului, curbele A-B dirijînd apa ce țîșnește din recipientele pe care aceștia le țin în mîină și a cărei traiectorie, în cădere, este aidoma unui arc.

Odată identificate, personajele de pe croșete, personajele-croșete, se animă și intră în acțiune. Războinicii înarmați cu paloș și scuturi (Cunault, fig. 423), oameni ce-și smulg părul și





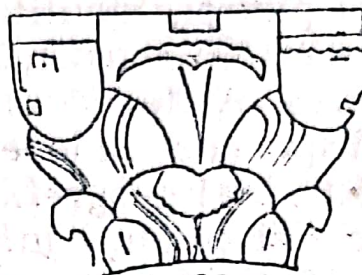
403



404



405



406



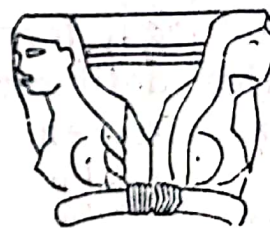
407



408



409



410



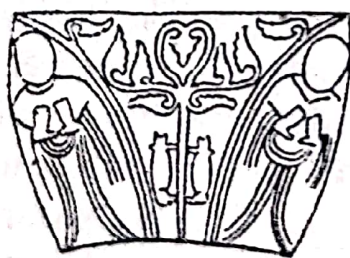
411

se trag de barbă (Saint-Antonin, fig. 408), un om ținând un alt om cu ajutorul unei frîngii petrecute pe după gîtul acestuia (Mozac, fig. 422). se succed în același loc de pe coșul capitelului, unde se văd apărînd genii cu cîte



un corn al abundenței (Anzy-le-Duc, fig. 420), un înger care se urcă pe croșetă pe Scara lui Iacob (Aosta, fig. 421).

Oricât de diferite ar fi, sculptate în același loc de pe capitel, în aceeași masă a protuberanțelor acestuia, figurile aparțin aceluiași mediu și au aceeași ascendență. Uniformitatea ciopririi din brut a pietrei, identitatea elementelor și a ordinii acestora constituie factorii care le asigură înrudirea. Astfel că am putut grupa aici relieuri dispersate, independente din punct de vedere istoric și geografic, dar care s-au constituit în aceeași condiții morfologice. Unele legături secrete între forme aparent deosebite și gradările unei creșteri organice au putut fi cunoscute o dată cu regruparea materialelor. Nu este vorba de o evoluție în timp, ci de demersuri în absolut. Filmul în care vedem corpurile vii degajându-se treptat din coșul capitelului poate fi derulat și în sens contrar, când ființele animate se afundă în bloc, identificându-se cu el. Puțină importanță are de altfel direcția acestei mișcări. Căci ceea ce contează în aceste compoziții — jocul formelor figurative în solidele geometrice, defilarea unora în interiorul celorlalte fără violarea contururilor fixe — este



412



413



414



415



tocmai mișcarea și numai ea. Alcătuind nu numai cadrul, ci și volumul reliefului, croșeta comportă un cifru mai complet și mai categoric decât un simplu ornament, astfel că ornamentul i se supune în anumite ocazii restrângându-și curbele și contractându-se.

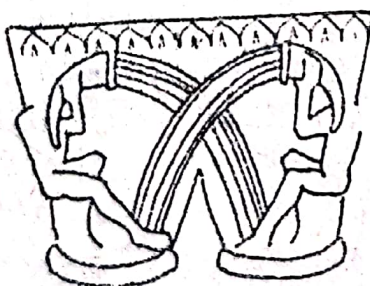
Într-o serie de capiteluri din sudul Franței (Serrabone, fig. 424; Saint-Michel-de-Cuxa, Toulouse, Saint-Paul-lès-Dax), capul unui animal sălbatic, fixat în punctul A, devorează labele unui animal ce corespunde în același timp conturului croșetei și al tijei T-E-P din motivul II, care se realizează aici. Tot repertoriul clasic al figurilor afrontate sau cu dublu corp este introdus aici cu ajutorul acestei grefe. La Angers (fig. 425), capul se înalță pe un gât dublu, monstrul întreg regăsindu-se la Toulouse (fig. 426),



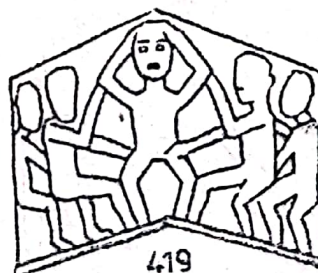
416



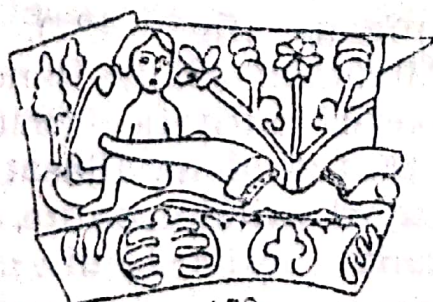
417



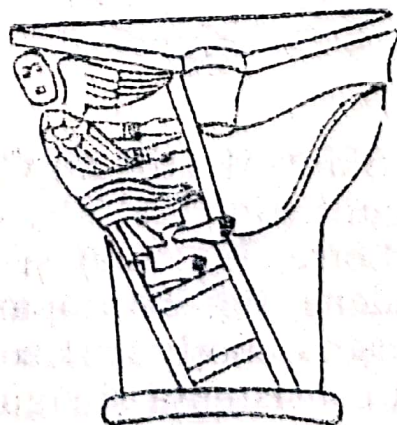
418



419

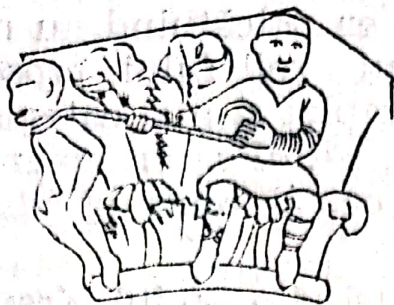


420



421





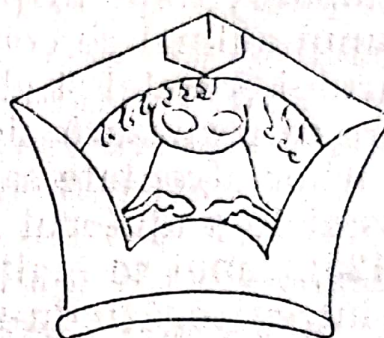
422



423



424



425.



426



427



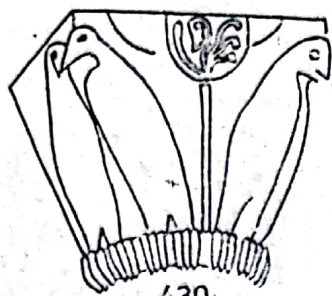
428



429

la Saint-Martin-du-Canigou (fig. 427), la Cunault (fig. 428) etc. Patrupedè (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 429) și păsări antitetice (Saint-Gaudens, fig. 430) apar pretutindeni. Plasat pe o croșetă, motivul II zoomorf prinde contur, capătă consistență și siguranță. Se ivește din croșeta respectivă urmînd aceeași evoluție progre-

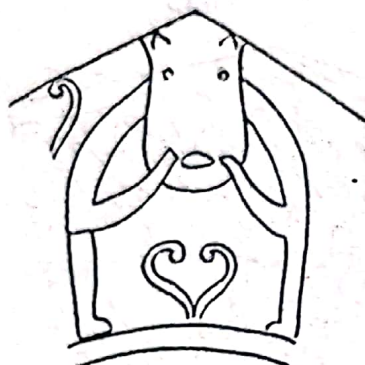




430



431



432



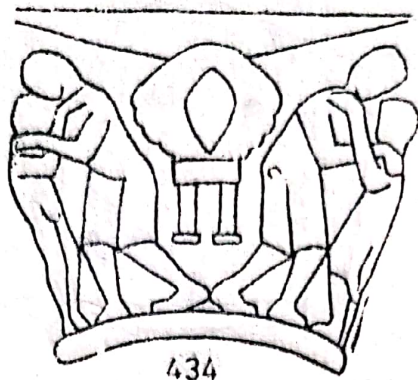
433

sivă ca și figura apărută direct din capitel, figură care, contaminată de ornament, reia, în ceea ce-o privește, dedublările fantastice.

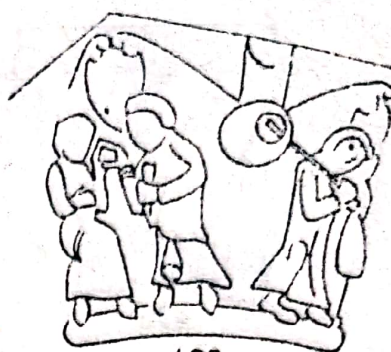
La Château-Landon (fig. 431), cele două lungi șuvițe de păr aparținând unui cap fixat în punctul A cad, urmînd curba A-B, pînă cînd ating astragalul. Și sînt asemănătoare cu baghetele ce încadrează croșeta, baghete ce se regăsesc, aidoma unor muluri arhitecturale, la Jazeneuil (fig. 432), unde se transformă în cele două corpuri întregi ale unui personaj cu un singur cap. Nu se poate merge mai departe pe linia abstractizării. Avem de-a face cu o figură geometrică, purtînd o mască diabolică, reproducînd un fel de versiune scheletică a unor grupuri antitetice obișnuite.

Două personaje afrontate pe o croșetă se suprapun cu exactitate peste acest monstru. Acestea se reîntîlnesc cu umanitatea robustă, solid clădită, de pe capitel. La Modena (fig. 433), cuplul poartă abaca pe umeri, la Charité-sur-Loire (fig. 434) o strînge în brațe, la Lescar (fig. 435) își vede de treburi.

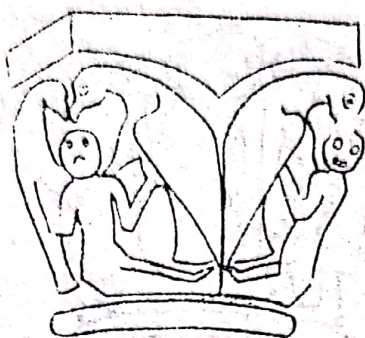




434



435



436

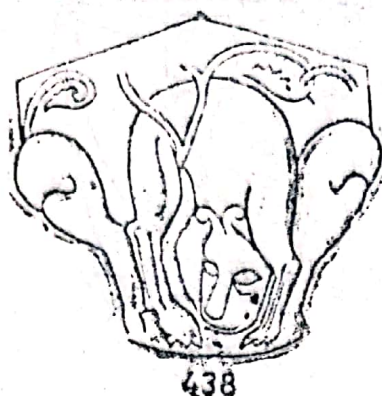


437

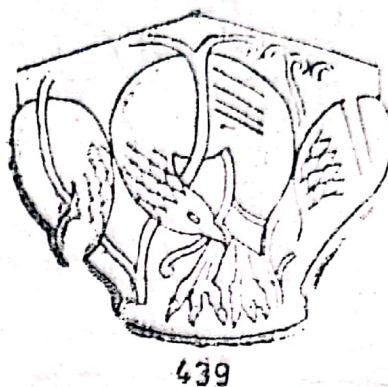
Figură unică, fixată pe axă, figura dedublată prin atracția conturilor curbate din afară înlăuntru B-A-B, aceeași schemă comportă două compoziții diferite care se pot combina. Avem adesea de-a face cu animale afrontate, păsări (Urcel, fig. 436) sau cu leiul lui Daniel din groapa respectivă (Charlieu, fig. 437), care intervin în aceste compoziții mixte. Introducerea animalelor pe lângă un personaj uman permite să se umple în întregime volumul croșetei. Acestea sînt piese complementare și de legătură, care asigură coeziunea ansamblului.

O a treia modalitate de a realiza aceste combinații, mai puțin frecventă, dar și mai fermă constă din montarea cu o singură figură pliată în două, capul alunecînd din punctul A spre punctul B pe astragal. Lei, grifoni (Toulouse, fig. 438 și 439), patrupede de toate speciile se curbează, unindu-și boturile și ciocurile cu labele, spatele lor bombat constituind un ieșind unghiular al capitelului. Dispunere care, de altfel, asigură echilibrul și stabilitatea formelor suscită aici răsuciri violente. La Chauvigny

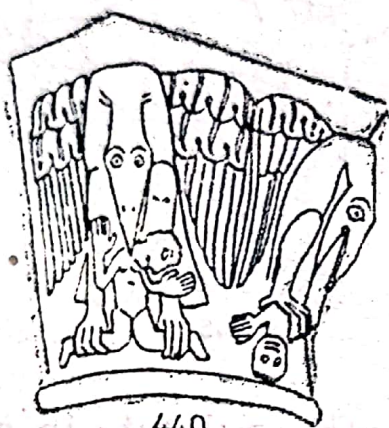




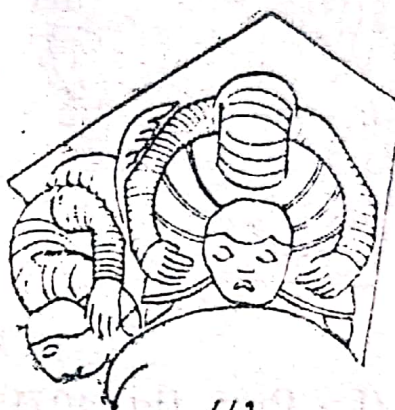
438



439



440



441

(fig. 440) acvilele își apleacă uimitorul lor gît pînă la nivelul ghearelor între care se zbat cîteva figurine umane, în vreme ce la Aulnay (fig. 441) două personaje monstruoase cu gît de pasăre fixat pe un corp rotund se înclină pînă la astragal, plasîndu-și capul între picioare. Brațele, care le cuprind, par să le susțină pîntecul. Cioplirea din brut a coșului capitelului, mereu aceeași, dă la iveală scene neașteptate.

### III

Panoul vertical B-B, B'-B', pe care îl vedem intercalat între croșete pe axa capitelului, constituie și el un cadru și cîmpul unei imagistici proprii. Un ornament-palmetă, rozasă, se înalță adesea în vîrful lui, ce corespunde unei șarniere din articulația marcată adesea printr-un corb. Întîlnim aici figurile cele mai diverse. Pasăre (Ripoll, fig. 443), iepure (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 444), obiecte aparținînd personajelor-croșetă, o violă (Ferrières-en-Gâtinais, fig. 445), un ulcior (Tarragona, fig. 446), o cîrjă episco-

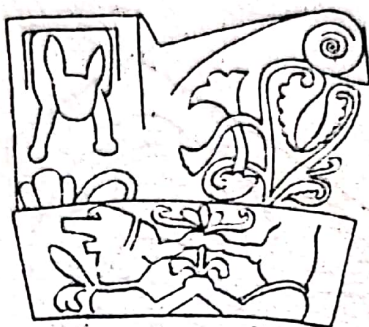




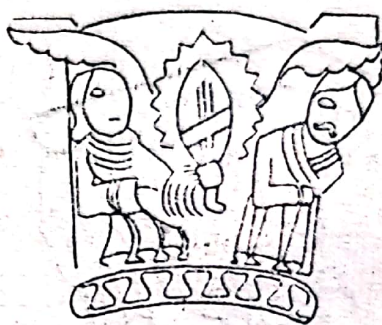
442



443



444



445

pală (Le Puy, fig. 407) se află sculptate în același loc. La Saint-Pierre-le-Moûtier (fig. 447 și 448), un simplu disc devine, pe capitelul vecin, o mască lunară.

La Cunault (fig. 449), capul acesta înghite cozile unor patrupeze antitetice-croșete. Apoi, treptat, se transformă într-un personaj întreg, ce rămâne totuși fixat în același punct. Apariția gâtului (Corneilla-de-Conflent, fig. 450), a umerilor (Elne, fig. 451), a mâinilor, a trunchiului (Milano, fig. 452), a picioarelor (fig. 455, 456, 457, 458, 459 și 460), toate secvențele pe care le-am urmărit pe croșetă sînt reproduse prin figurile axiale, mai puțin ieșite în relief, dar nu mai puțin viguroase. La Estany, personajul se prinde de gîturile croșetelor zoomorfe. La Lavaudieu (fig. 458), acesta devine un monarh încoronat ce apare în spatele scutului încadrat de două lănci, la Garchisy (fig. 457), Isus stînd pe tron. Și este adesea înger, stînd în picioare între cele două croșete formate din propriile-i aripi. Întregul capitel e compus din bătaia acestora (Carcassonne, fig. 461 ; Köln, fig. 462 ; Elne, fig. 463).

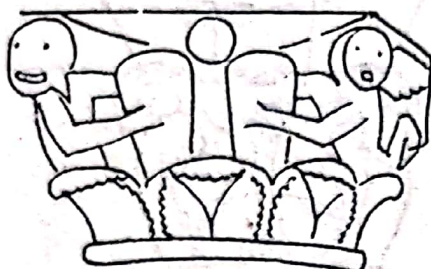


Panor  
ghete c  
prezent  
structur  
cozi de  
fig. 464  
ca prin

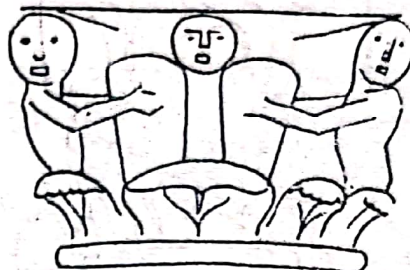




446



447



448



449



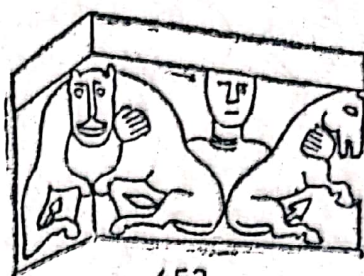
450



451

Panoul median este înconjurat adesea de baghete care, și ele, se integrează în scenele reprezentate fără a se efectua vreo schimbare în structura sau în poziția lor. Listelele devin toiege, cozi de stindarde purtate de îngeri (Orcival, fig. 464 ; Volvic, fig. 465). Toiegele se schimbă, ca prin farmec, în gîtul unor păsări ce se lasă





452



453



454



455

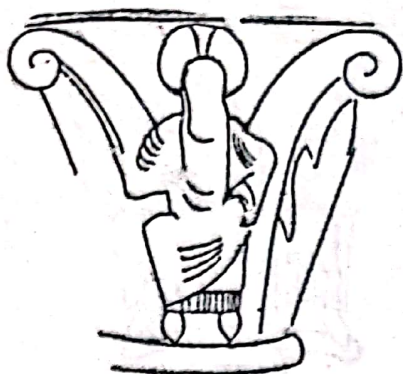


458

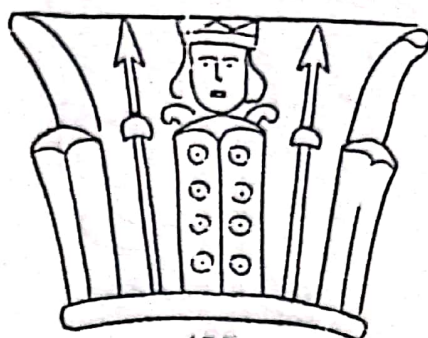
vertical din B în B pînă la astragal (Caen, fig. 466), în picioare, în brațe de atlant ce susțin abaca. La Milano (fig. 467), acestea aparțin personajului central, la Saint-Révérien (fig. 468) personajelor de colț. Corpul omenesc se află încadrat de baghetele care îi alcătuiesc membrele, baghete întrerupte de coate și de genunchi, deși își păstrează rigiditatea lor absolută. Combinația este similară celei pe care am semnalat-o pe o croșetă de la Saint-Savin.

O dată în plus, ne aflăm într-o permanentă transmutație. La Banesemblant (fig. 469), aceleași baghete devin montanții jilțului pe care stă îngerul Judecății de apoi, cel ce cîntărește sufletele, la Saint-Révérien (fig. 470) brațele





457



458



459



460



461



462

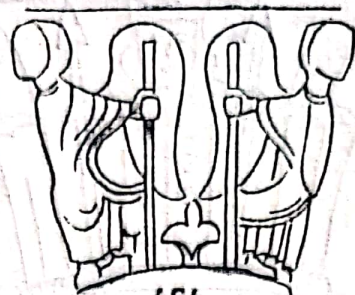


463

balanței ținute de Sfântul Mihail, brațe între care se află figurina unui mort ce se prezintă în fața Atotputernicului.

O arcatură se ridică în mod firesc pe panoul B-B, B'-B' ale cărui baghete se preschimbă în colonete. Unde iau loc o serie de personaje sau se desfășoară câteva scene: Prezentarea la templu, la l'Ile-Bouchard (fig. 471), Vizitațiunea, la Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 472). La Saint-Pierre-le-Moûtier (fig. 475), Vizitațiunea, reprezentată în același loc, nu are fundal de arhitectură, dar personajele, strînse unele în altele, corespund celor două volute care le înlocuiesc pe alte capitele ale monumentului (fig. 476). Croșetele unghiulare sînt constituite





464



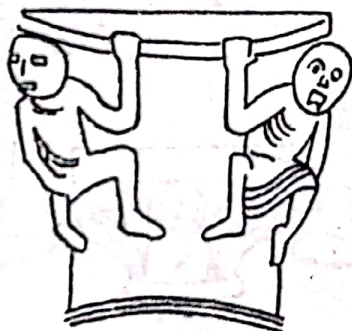
465



466



467



468

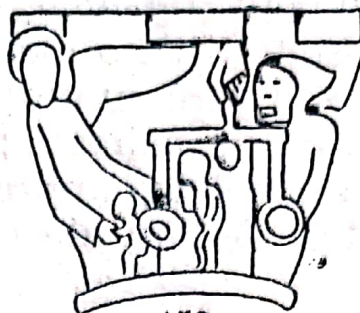
de figuri asemănătoare, care se strâng în brațe și se agită. La Poitiers (fig. 474), grupul central al Vizitațiunii este înlocuit cu doi bătrâni care își izbesc frunțile și se trag de barbă. Cu torsul și umerii lor curbați ca o vută, capetele întîlnindu-li-se în cheie, înseși personajele respective alcătuiesc arcada pe care o vedem adesea în același loc, adăpostindu-le.

Un edificiu poate fi asamblat cu diverse elemente. La Notre-Dame-du-Port din Clermont-Ferrand (fig. 477), arcul în care se află un personaj în picioare este alcătuit din aripile îngerilor-croșete, stîlpii de susținere fiind filacterele pe care aceștia le țin în mînă. La Brioude (fig. 478), aripile acestea sînt înlocuite cu gîtu-





469



470



471



472

rile unor măgari-muzicanți, aplecați asupra harfelor, la Besse-en-Chandesse (fig. 479), cu mieii Bunului păstor, pe care îi vedem în două reprezentări simetrice. Corpul animalului se impune în alcătuirea acestor arce care, în anumite serii, se întind pe toată fața capitelului. Vedem apărînd astfel patrupedele (Elne, fig. 480; Saint-Paul-lès-Dax, fig. 481) și păsările (Saint-Paul-lès-Dax, fig. 482; Valence, fig. 483), pliate în două, care, la Toulouse, se agită sub croșete. Este vorba, bineînțeles, de același repertoriu și de aceleași forme, readaptate la un suport mai lat și mai puțin ieșit în afară. Cu șira spinării arcuită într-un semicerc regulat, labele drepte, aidoma unor stîlpi, animalul reia, consolidînd-o, o temă de arhitectură.

Subiectele clasice — păsări, grifoni afrontați (fig. 484, 485, 486, 487) sînt deseori transpuse pe aceste dispozitive axiale, unde apar, de asemenea, și unele scene figurative insolite. La Beaugency (fig. 488), arcada-croșetă este compusă din două volute ale căror spirale desenează ochii, o frunză care cade la mijloc, nasul, gura fiind marcată prin cîteva linii în formă de M.



La Cunault (fig. 489), întregul coș al capitelului este acoperit de o mască înzestrată cu fălci puternice, o gură cu dinți amenințători, ochii fiind în formă de palmetă ; labele, de o parte și de alta, constituie, împreună cu coatele, ridicate, croșetele de colț ale capitelului care capătă, în



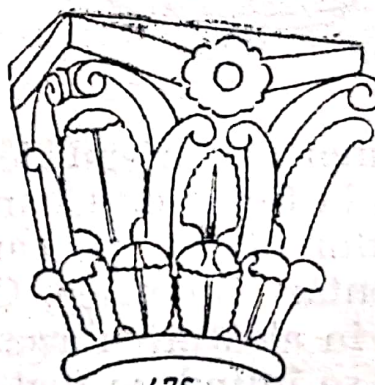
473



474



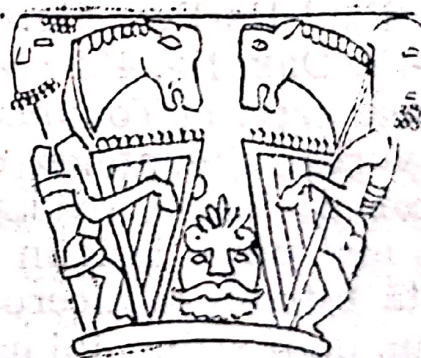
475



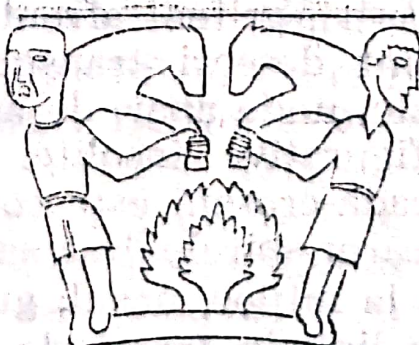
476



477

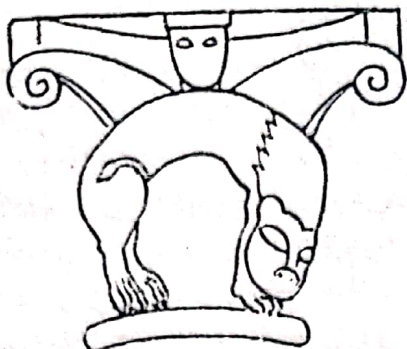


478



479





480



481



482



483



484



485



486



487



488



489





întregime, un aspect diabolic. La Oloron (fig. 490), capul care acoperă fața coșului capitelului aparține unui zeu antic cu trei frunți, cu brațele ridicate către volute. Concordanțele și contrastele morfologice și figurate reușesc și aici să dea naștere unor arătări.

Diversitatea acestor figuri are totuși o limită. Economia maselor în care sînt încorporate și a formelor pe care le întruchipează reduc în mod inevitabil numărul lor la cîteva tipuri fundamentale care se regăsesc, schimbîndu-și funcția, în diferite reprezentări. Două dintre ele sînt repartizate croșetei, trei panoului axial, în total cinci, ce apar în mod constant în același loc de pe coșul capitelului.

- Tipul I — figură dreaptă axată de fleșa croșetei.
- Tipul II — figură curbată din afară înăuntru potrivit conturului exterior A-B.
- Tipul III — figură dreaptă axială a panoului B-B, B'-B', personaj sub arcadă.
- Tipul IV — figuri drepte pe laturile B-B, personaje afrontate, statui-colane în miniatură.
- Tipul V — figuri-arcade antropomorfe sau zoomorfe.

Vom reveni asupra combinațiilor acestor sisteme elementare în montajul punerilor în scenă a unor subiecte diferite. Ele se desfășoară în aceste volume uniforme, din care va trebui să mai vedem aranjamentele orizontale ale tipului VI.



#### IV

Registrul inferior C-C conține o serie de compoziții proprii. Ornamentat cu frunze de acantă, cu croșete sau cu palmete, acest registru constituie deseori un fel de piedestal agrementat cu personaje sculptate pe coșul capitelului. Piedestal care poate deveni o masă, masa Cinei sau a altor scene religioase unde personajele stau ca pe un soclu (fig. 477, 478 și 479 ; 491, 492,



491



492



493



494



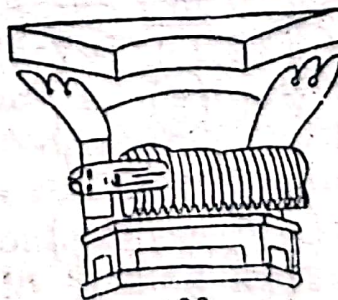
495



496



497

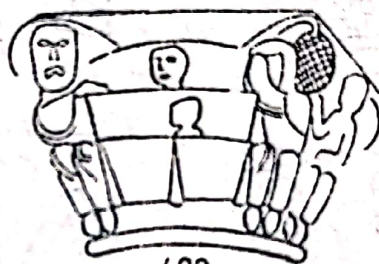


498



493, 494, 495 și 496). Acest bloc orizontal al bazei se schimbă în mod constant, potrivit exigențelor iconografice. El este când un bandou cu inscripție (Cluny, fig. 497), când un pat (Aosta, fig. 498), un sarcofag (Vienne, fig. 499), o cadă (Gerona, fig. 501) sau zidul unei fortărețe (Conques).

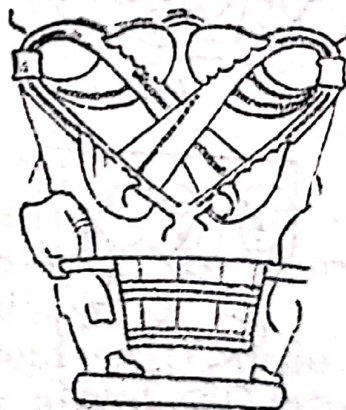
Și nu numai mobilele, obiectele solide, corpurile oamenilor și ale animalelor alcătuiesc aceleași baze. Patrupedele și păsările se întind pe orizontală, capul, ridicat, atingând croșeta de colț (Gerona, fig. 504). La Luz (fig. 505) se văd câteva cervidee cu cap de om, la Marcilhac (fig. 506), lei rampanți ai lui Daniel în groapa respectivă. La Saintes, aceeași figură



499



500



501

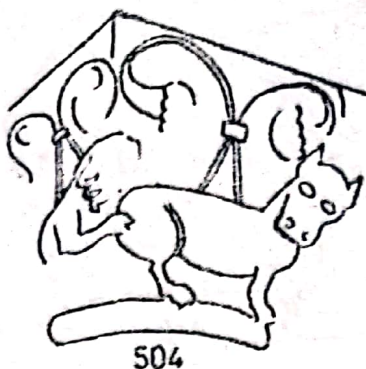


502

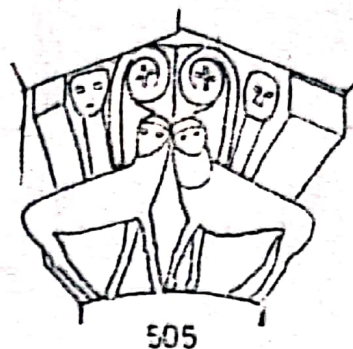


503

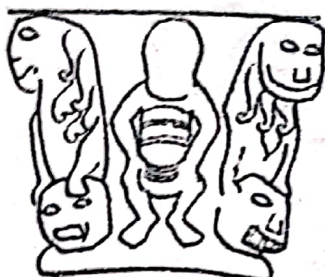




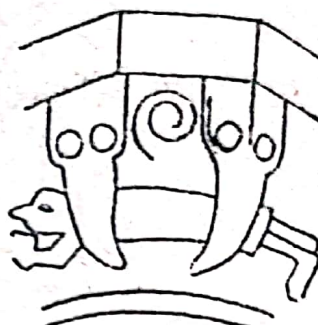
504



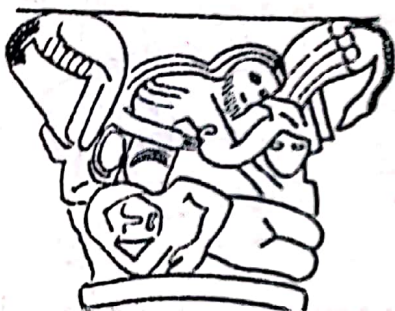
505



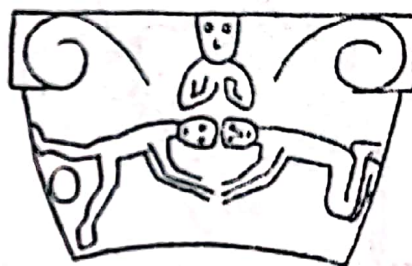
506



507



508

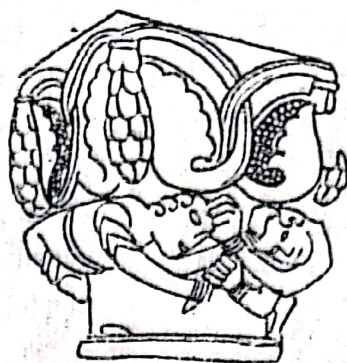


509

cu brațele ridicate are, la picioare, câțiva grifoni lungiți peste astragal.

La Caen (fig. 507), personajul orizontal este apucat de două enorme ciocuri de pasăre. La Elne (fig. 508), acest personaj este Adam, care doarme, în vreme ce Dumnezeu-Tatăl o extrage pe Eva din coastele lui. Personajele culcate sînt uneori dublate. Plutesc, afrontate și ținîndu-se de mîna (Caen, fig. 509). La San Cugat del Vallés (fig. 510), acestea se cațără și se trag de păr. Scena pitorească, înfățișată la Poitiers prin tipul V, se recompune pe orizontală în tipul VI. Dacă aceeași formă poate conține diverse subiecte, același subiect poate să se manifeste în diverse forme care rămîn în mod irevocabil fixe.





510



511



512



513

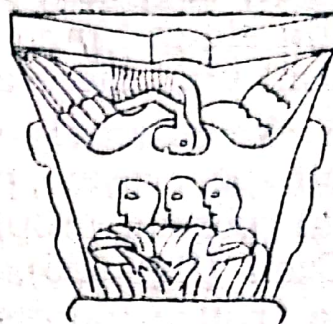
Micile croșete rînduite în aceste registre inferioare sînt supuse mai multor transformări. La Saint-Papoul (fig. 511) ele se termină în cap de animal, la Airvâult (fig. 512), în cap de om. Aici există două șiruri suprapuse de capete, încercuite de antrelacuri. La Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 513) cîteva capete de om, apar deasupra primului șir de frunze ; aici se pot vedea și arcaturi substituind croșete cu personaje reprezentate în picioare (fig. 517), ca și croșete recompuse din păsări (fig. 518 și 519). Există două registre, în care contururile unuia devin gîturi de lebădă ce seamănă cu niște șerpi, pe cînd celălalt, de jos, reia aceleași curbe cu spațele acestora. Identitatea de trasee este absolută.

Făcînd parte dintr-o diversitate de capitelluri, registrul C-C introduce aici unele teme specifice. Intervine, de asemenea, în compozițiile de ansamblu. Astfel, personajele-croșete





514



515



516



517



518



519

(tipul I), reprezentate șezînd, adoptă în mod riguros relieful cu picioare, genunchii fiindu-le fixați la același nivel, C-C. Soclul figurilor sculptate se află încorporat în chiar figurile respective, păstrînd siguranța unui marș orizontal ce consolidează baza coșului capitelului



(fig. 520, 521, 522, 523 și 524). La Leiria, unde veșmintele cad pînă jos, personajele par așezate în dosul unei mese acoperite cu o față de masă.

Cu excrescențele sale, cauliculele și volutele grefate pe croșete, partea de sus a coșului capitelului posedă propriul său program figurativ. La Caen (fig. 525), tija care se termină prin cîteva frunze îndoite — în punctul A — leagă cele două extremități ale capitelului acoperind umerii unui personaj de tipul III. La Pavia (fig. 526), la Souvigny (fig. 527), această tijă se alipește de corpul acestui personaj transformîndu-se în brațe, tratate aidoma unei ramuri ornamentale. Iar în mîini el ține capete de om și nu frunze răsucite. La Souvigny (fig. 528)



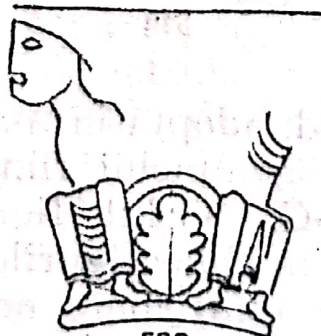
520



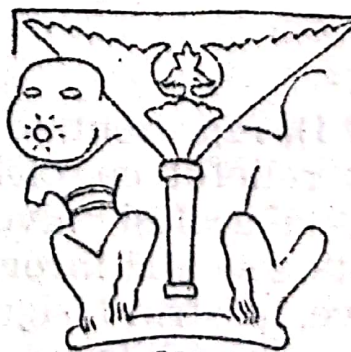
521



522



523

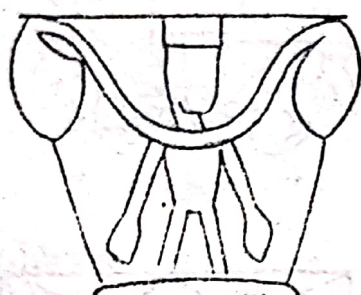


524



aceleași caulicole sînt preschimbate în șuvițe de păr, pe care le regăsim la Neuvy-Saint-Sépulchre (fig. 529), urmînd întru totul volutele unghiulare ce ies din gura unei măști.

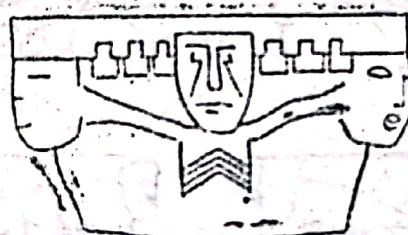
Volutele reunite două cîte două, împreună cu cozile care se unesc pe axul coșului, sînt susceptibile la diferite transformări. Caracteristicile unei ființe animate sînt puse deja în evidență în vîrfurile și în spiralele acestora. Două cercuri indicînd ochii, o linie dreaptă, gura, și două lovituri de trepan, nările, sînt suficiente



525



526



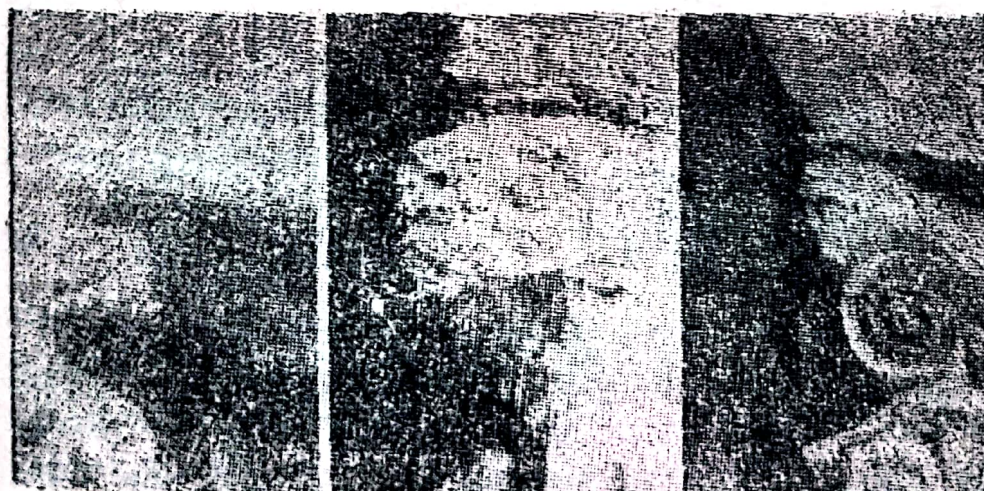
527



528



529



530-532



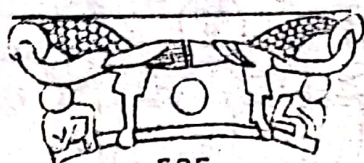
pentru ca sub abacă să apară botul unui animal, la Saint-Martin-du-Canigou (fig. 530, 531 și 532). La Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 533, 534, 535 și 536), volute întregi se încolăcesc și se



533



534



535



536



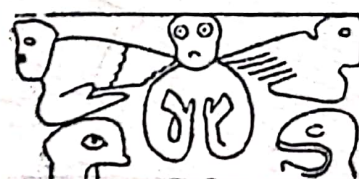
537



538



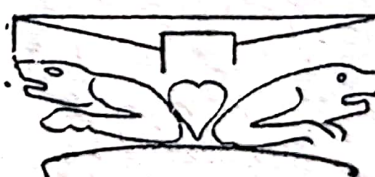
539



540



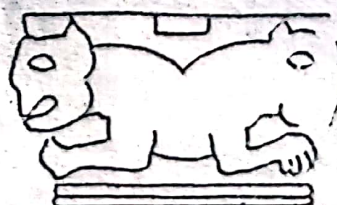
541



542



543



544

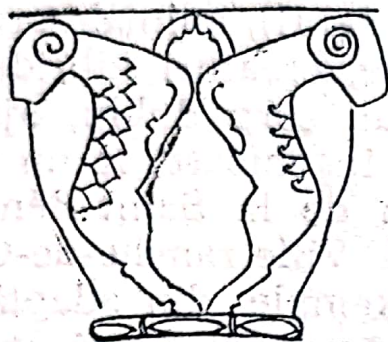


545





546



547



548

descolăcesc asemeni reptilelor. Șerpi, dragoni împlețiți între ei se mușcă de gît, se răsucesc în spirale strînse, conferind tuturor curbelor o viață de mare intensitate.

Alte animale, păsări (Milano, fig. 537 ; Le Puy, fig. 538 ; Tarragona, fig. 539) sau patru-pede (Lescure, fig. 541 ; Neuvy-Saint-Sépulchre, fig. 542 ; Saint-Menoux, fig. 543) se substituie acestor dragoni în chip de volute, și parte din ele se sudează într-o singură creatură cu două capete (Aosta, fig. 544), cu două corpuri (Saint-Papoul, fig. 545). Coarnele de berbec schițează perfect volutele de colț (Caen, fig. 546 ; Corneilla-de-Conflent, fig. 457). La Aosta (fig. 548), aceste curbe, care ornează partea de sus a capitelului, se recunosc în eleganta unduire a unei țesături ce se întinde ca o flacără deasupra unui personaj adormit.

## V

Volute, registre inferioare, panouri sau arce mediane, croșete, fiecare din elementele capitelului își are figurile sale animate și formele sale specifice care le-au definit și pe care le fac să trăiască. Fiecare element depinde de o



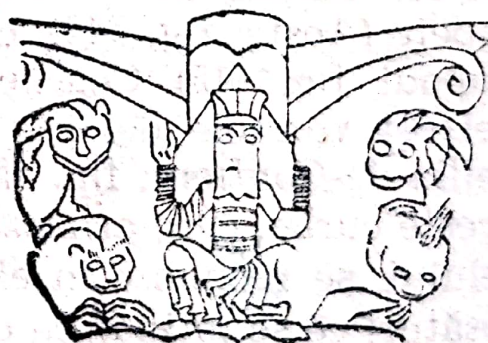
structură generală, din care își făurește propria lui structură. Coșul capitelului e alcătuit din piese intersanjabile ce se pot combina în diferite feluri, reînnoind conținutul formelor fixe. Monștrii descoperiți în configurațiile suportului acestora se reunesc și se regrupează într-un bestiar veșnic nou.

Animale-croșete (tipul I și II), animale-arcade (tipul IV), animale-volute, creaturi hibride de toate speciile, cu cap sau corp dublu, ajung, datorită acestor adaptări ingenioase, la un zoomorfism integral. Cripta de la Saint-Bénigne din Dijon, Serrabone și Villefranche-de-Conflent ne oferă câteva exemple din adaptările respective. Masa sculptată este alcătuită aproape în întregime dintr-un vălmășag de monștri.

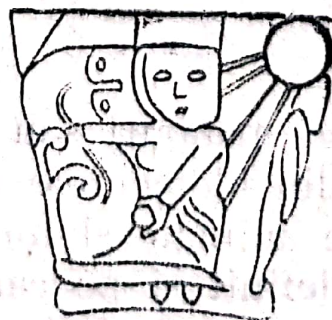
Asamblări de aceeași natură dau naștere unor reprezentări istoriate. Astfel, leii de tip I și IV, puși alături de un personaj de tip III, se preschimbă în fiarele biblice ale profetului Daniel (Oloron, fig. 502 ; Saint-Sever, fig. 549 ; Toulouse, fig. 550). Frecvența acestui subiect în sculptura romanică se datorează nu atât semnificației sale didactice, cât faptului că se conformează convențiilor formale.



549



550



551



552



Figura cea mai importantă, personajul de tipul III, devine principalul protagonist al diferitelor reprezentări. Eva ispășită de șarpe (Oloron, fig. 551), Isus binecuvântînd (Lescar, fig. 552), Fecioara și Pruncul din închinarea magilor, cu steaua fixată în punctul A al croșetei (Saint-Sever, fig. 553), Păstorul cel bun (Va-



553



554



555



556



557



558



lence, fig. 554) se conturează în același loc și în același relief al capitelului. La Saint-Nectaire (fig. 555) avem de-a face cu un demon atacat de arhanghelii-croșete de tipul I.

Personajele-croșete de tipul I constituie, împreună cu tipul III, un grup clasic de trei protagoniști care se pretează de minune unor reprezentări foarte diferite. Grup pe care îl găsim în scena Căderii în păcat (La Sauve-Majeure, fig. 556), în Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul (fig. 557), în disputa dintre un călugăr și un demon (fig. 558). La Mozac (fig. 559 și 560), același grup le înfățișează pe Sfintele femei la Mormânt și pe soldații ce dorm în picioare, la Clermont-Ferrand (fig. 561 și 562) găsim același grup în Alungarea din rai și



559



560



561



562



563



în prăznuirea, de către îngeri, a intrării Mariei în rai. La Besse-en-Chandesse (fig. 563), acești îngeri îl asistă pe Sfântul Andrei legat de cruce. Figurile rămân prinse în propriul lor laț, deși își schimbă numele, masca și veșmîntul.

Personajele de tipul III dedublate — tipul IV — îndeplinesc și ele numeroase funcții: figura din Vizitațiunea de la Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 566), Adam și Eva după



564



565



566



567



568



569



570





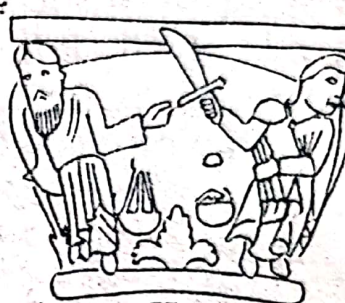
571



572



573



574

Căderea în păcat (Oloron, fig. 567). Adesea însă acestea joacă roluri diferite. Numai biserica de la Saint-Nectaire (fig. 568, 569 și 570) ne prezintă un vast repertoriu. Soldați, Sfinte femei la Mormânt, îngeri ce susțin crucea în scena Judecării de apoi, însuși Isus și îngerul care-i trezește la viață pe cei morți alcătuind o croșetă de tipul I, Toma necredinciosul punând două degete pe rana Mântuitorului, și multe alte scene croite după același tipar.

Unele detalii precise sînt reluate adesea de aceste reproduceri ale diferitelor subiecte în aceeași textură, ca personajul cu coloană (tipul IV) de pe capitellurile vecine. Există două personaje de felul acesta, Isus din scena Biciuirii și Samson în templu (fig. 571 și 572). Figurile cuprind fusul coloanei cu același gest. Primul e legat de el cu o frînghie, al doilea îl ridică în sus. O mîna îl apucă de păr. Dalila (tipul I) agită o sabie. O sabie agită și soldatul care-i asistă pe călăii lui Isus. Această prestidigitatie iconografică, prestidigitatie ce corespunde unei tehnici definitiv statornicite se



reafirmă și în altă temă : personajul cu cîntar ce ocupă același registru B-B, B'-B'. La Saintes (fig. 573), acesta îl întruchipează pe Arhanghelul Mihail care cîntărește sufletele în timpul Judecății de apoi. Personajul din fața arhanghelului e un demon care lovește talgerul pentru a-l face să se încline de partea lui. La Royat (fig. 574) același cîntar este ținut de un personaj bărbos, în timp ce demonul e înlocuit cu o figură imberbă, într-o mîna ținînd un cuțit, iar cu cealaltă ridicîndu-și marginea tunicii. Cele două figuri-croșete (tipul I) îl reprezintă pe același profet Ezechiel, înainte și după Executarea poruncii lui Dumnezeu de a-și rade barba și de a-și tăia părul. Iar după cîntărirea acestora, trebuiau să fie împărțite în trei părți : una să fie arsă, a doua aruncată în vînt, iar a treia păstrată în cutele veșmîntului său. Și aici, aceeași compoziție care-și schimbă brusc semnificația și subiectul.

Personajele de tipul I-V sînt perfect identificabile, sub toate deghizările și sub toate denumirile pe care le capătă. Ca și personajele orizontale — tipul VI — care intervin în acest program iconografic cu rolul lor specific. Omul din Caen, înșfăcat de ciocurile unor păsări monstruoase, Adam din Elne, ce doarme în timp ce este creată Eva, devine, la Aosta, Iacob, ce doarme și el, dar sub scara pe care se suie îngerii la cer (fig. 575). La Montsaunès (fig. 576), acesta se prostornează în fața lui Isus. La San Cugat del Vallés este Viciul călcat în picioare de una din Virtuțile războinice, iar la Saint-Nectaire un mort înviat în vederea Judecății de apoi.

Orizontala C-C din registrul inferior se impune în diferite cazuri. Oile din Vestirea păstorilor de la Chauvigny — tipul I (fig. 577) — se suprapun pe două rînduri întocmai ca frunzele de acantă de pe un capitel antichizant. Un înger uriaș se înalță în centru, cu aripile desfășurate pe întreaga suprafață a croșetelor.



reafirmă și în altă temă : personajul cu cântar ce ocupă același registru B-B, B'-B'. La Saintes (fig. 573), acesta îl întruchiează pe Arhanghelul Mihail care cântărește sufletele în timpul Judecății de apoi. Personajul din fața arhanghelului e un demon care lovește talgerul pentru a-l face să se încline de partea lui. La Royat (fig. 574) același cântar este ținut de un personaj bărbos, în timp ce demonul e înlocuit cu o figură imberbă, într-o mână ținând un cuțit, iar cu cealaltă ridicându-și marginea tunicii. Cele două figuri-croșete (tipul I) îl reprezintă pe același profet Ezechiel, înainte și după Executarea poruncii lui Dumnezeu de a-și rade barba și de a-și tăia părul. Iar după cântărirea acestora, trebuiau să fie împărțite în trei părți : una să fie arsă, a doua aruncată în vânt, iar a treia păstrată în cutele veșmîntului său. Și aici, aceeași compoziție care-și schimbă brusc semnificația și subiectul.

Personajele de tipul I-V sînt perfect identificabile, sub toate deghizările și sub toate denumirile pe care le capătă. Ca și personajele orizontale — tipul VI — care intervin în acest program iconografic cu rolul lor specific. Omul din Caen, înșfăcat de ciocurile unor păsări monstruoase, Adam din Elne, ce doarme în timp ce este creată Eva, devine, la Aosta, Iacob, ce doarme și el, dar sub scara pe care se suie îngerii la cer (fig. 575). La Montsaunès (fig. 576), acesta se prosternează în fața lui Isus. La San Cugat del Vallès este Viciul călcat în picioare de una din Virtuțile războinice, iar la Saint-Nectaire un mort înviat în vederea Judecății de apoi.

Orizontala C-C din registrul inferior se impune în diferite cazuri. Oile din Vestirea păstorilor de la Chauvigny — tipul I (fig. 577) — se suprapun pe două rînduri întocmai ca frunzele de acantă de pe un capitel antichizant. Un înger uriaș se înalță în centru, cu aripile desfășurate pe întreaga suprafață a croșetelor.



Disproporții din care se degajă un suflu le-  
gendar. Pe anumite capiteli, leul doborât de  
Samson zace strivit la pământ nu atât de eroul  
care stă călare pe el, cât de cadrul în care se  
înscrie. Subiectul a avut mai multe versiuni, cu  
un Samson de tipul I (Orcival, fig. 578), de  
tipul II (San Cugat del Vallés, fig. 579) și de  
tipul III (Madrid, fig. 580). Nu este vorba de  
roluri diferite jucate de același actor, ci de ace-  
lași rol încredințat unor actori diferiți. Meca-  
nismul funcționează în ambele sensuri. Același  
Samson este înfățișat rînd pe rînd prin toate



575



576



577





578



579



580

varietățile stabilizate de oamenii-croșete fixați în același loc. La Madrid, pe un capitel de la muzeul arheologic, cu un braț ridicat și cu părul său lung, Samson constituie, deasupra animalului doborât, un adevărat arc. Animalul de tipul VI și personajul de tipul III se impun în scena reprezentării unui călăreț pe toată fața capitelului. La Saint-Benoit-sur-Loire (fig. 582), Fuga în Egipt se conformează schemei acestora într-un mod extrem de riguros. Cu picioarele scurtate, spinarea dreaptă și lungă, măgarul se aplatizează în registrul inferior, pe când Fecioara și Pruncul, o Fecioară în glorie, stau pe spinarea măgarului, hieratici, ca și cum ar sta pe tron, avînd sub picioare o treaptă. Scena pare jucată de marionete.

Caleidoscopul iconografic care se învîrte în jurul unei aceleiași figuri, în jurul unui același obiect, găsește un teren deosebit de propice în jurul unei mese. Aceasta, care se întinde pe toată suprafața capitelului, constituie întotdeauna un fel de soclu, iar convivii care se așază la ea sînt aproape aceiași, deși înfățișează subiecte diferite. La Issoire și la Moissac (fig. 583) este vorba de Cina cea de taină, la Saint-Nectaire (fig. 584) de Înmulțirea pîinilor. Cele cinci pîini marcate cu semnul crucii și cei doi pești se află pe masă sau în mîinile apostolilor. La Tarragona (fig. 585), asistăm la Ospățul dat de Irod și la dansul acrobatic al Salomeii, figură pe care o regăsim la Arles (fig. 587) în Ospățul din casa lui Simon, sau Maria Magdalena ce spală picioarele Mîntuitorului în fața aceleiași mese. Oricare ar fi scena ospățului sculptată

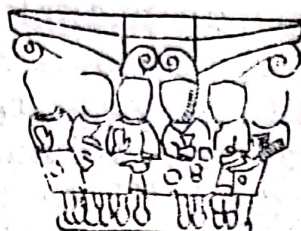




581



582



583



584



585



586



587

pe coșul capitelului, aceasta se prezintă exact în același fel și uneori poate fi confundată cu celelalte.

Scene din cele mai diverse sînt concepute și în compoziția în care mesei i se substituie o corabie: Arca lui Noe, Pescuirea miraculoasă, istorioara cu Iona și legenda Sfîntului Nectarie prezintă aceeași ambarcație ce constituie podiul acelorasi protagoniști. La Tarragona (fig.



588), Noe (tipul II) vîslește într-o barcă mică, alături de soția sa (tipul III). Porumbelul (tipul II) se avîntă spre cer, în timp ce un pește zvicnește din apă. Viziunea Potopului e redusă la un tablou de gen.

La Moissac (fig. 589), pescarul își aruncă plasa de pe aceeași barcă în care peștii se adună în piramidă, între două volute. La Mozac, chitul îl înhață pe Iona lângă aceeași ambarcațiune. La Saint-Nectaire, barca în care Sfîntul patron al bisericii a trecut Tibrul e condusă de către diavol.

Constituind o adevărată bază pentru coșul capitelului, și barca și masa au aceleași dimensiuni, ca un pat sau un mormînt. Pe un capitel din Aosta (fig. 590), leagănul din scena Nașterii lui Isus e așezat pe cîteva coloane. Asupra Pruncului care doarme se apleacă, urmînd curbele croșetelor (tipul II), capul măgarului și cel al bouului. La Modena (fig. 591) e mormîntul lui Isus, un sarcofag din care ies capetele giulgiului. Maria Magdalena, leșinată, se prăbușește peste capac. Celelalte două femei (tipul IV) se apleacă spre ea și o încadrează într-un contur uman. Drama liturgică se orînduiește ca un motiv arhitectural care îi conferă echilibru și forță.

Rămînînd întru totul asemănătoare lor înșile, figurile tip sînt larg deschise diversității identificărilor. Demon sau înger, Isus, Fecioara, Samson, Păstorul cel bun, Daniel, Noe, Irod se află, cu toții, sculptați în același loc, urmînd aceleași axe, profilîndu-se în același fel. Capi-

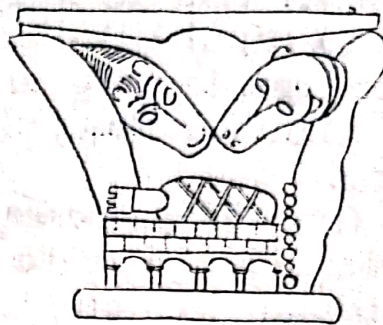


588



589





590



591

telul este durat în totalitatea lui cu personajele istoriei și ale legendei.

Nu ne mai aflăm într-un decor de suprafață și de geometrie plană, ci al unuia de stereotomie, alcătuit din corpuri solide și din volume modelate cu har. Trebuie să ne învîrtim în jurul coșului capitelului pentru a percepe întregul. În plus, nu avem de-a face cu o friză derulată, ci cu o structurare care posedă punctele ei de sprijin, liniile de rezistență, propriul ei echilibru. Sculptura nu învăluie blocul, ci țîșnește din el. Aceasta nu e o operă de artă gîndită ca un element menit să provoace plăcere. Ea face parte din edificiu și din regula lui.



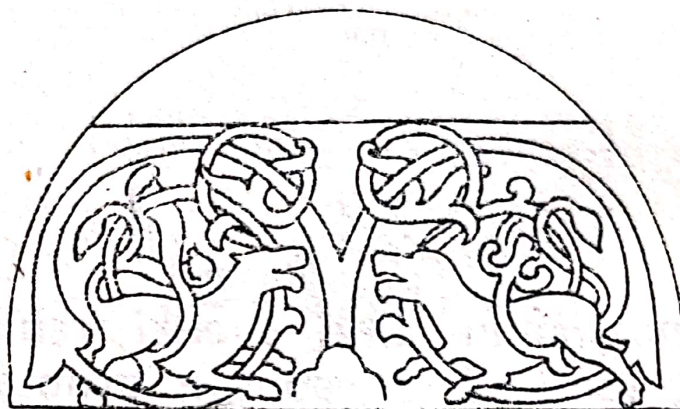
I. Zoomorfismul unui capitel reluat pe timpan. Motivul III, spirale, grupuri antitetice. Tema sirenei și a lui Daniel în groapa cu lei. II. *Palmeta temelor solemne*. Închinarea magilor de la Neuilly-en-Donjon. Cele trei teme privitoare la Isus în glorie, Isus înconjurat de îngeri și Isus în scena Judecării de apoi. Isus în tetramorf. *Palmeta în vuta polilobată*. III. *Cifrul indicat pe arhivoltă*. Baletul îngerilor din *Înălțarea*. Frunzele de acantă și palmetele. IV. *Eșafodaje complexe*. *Palmeta de la Moissac*. Arcele de cerc de la Charlieu. V. *Triangulația de la Vézelay*.

## I

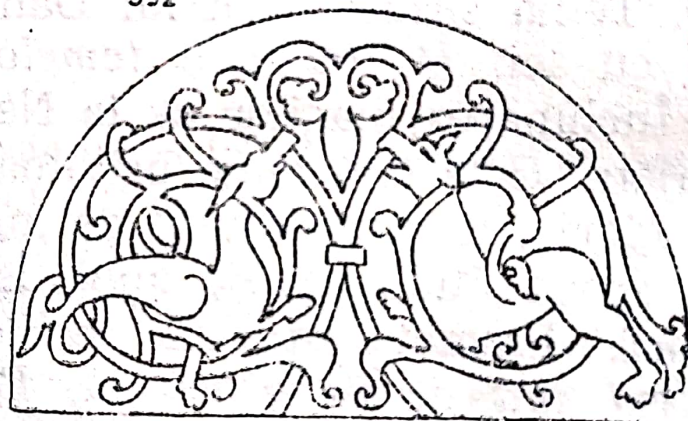
Lumea formelor ornamentale și figurate, forme care s-au răspândit în bisericile romane, nu se limitează doar la capiteluri, frize și arhivolte, a căror suprafață le este deosebit de propice. Această lume invadează marile compoziții, urmînd o nouă evoluție. Astfel unele teme zoomorfe curente sînt reluate uneori întocmai de timpane de dimensiuni medii sau mici.



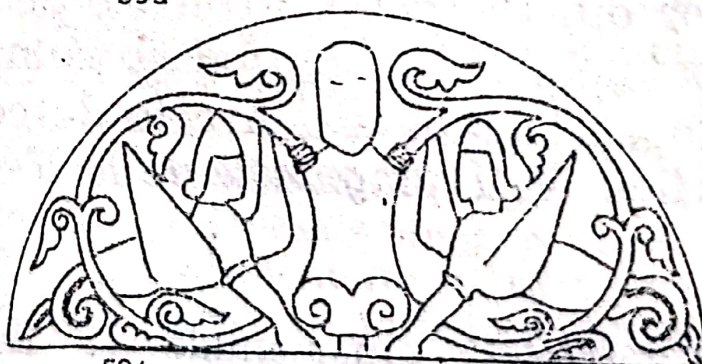
La Wordwell (fig. 592) și la Knook (fig. 593), toată suprafața timpanului este acoperită de spirale combinate cu unele motive II și III. Două ramuri simetrice se întind de o parte și de alta a aceleiași axe, întocmai ca volutele unui capitel. Patrupedele și dragonii se strecoară, afrontați, printre tijele acestora. La



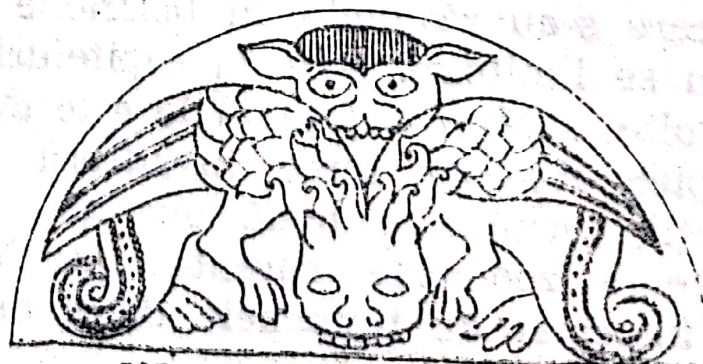
592



593



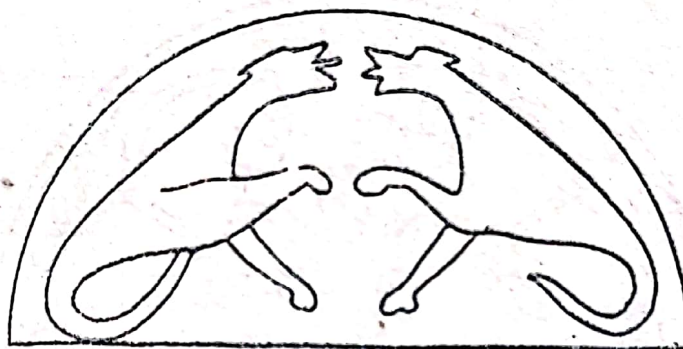
594



595



Saint-Étienne din Beauvais (fig. 594), dragonii lasă locul unor sirene înaripate. Există de altfel și un personaj în picioare, așezat între cele două ramuri, pe care le apucă. Pe micul timpan ce provine de la Saint-Gilles, astăzi la muzeul din Beauvais (fig. 595), aceeași compoziție e alcătuită numai din monștri. Capul personajului care-l înfățișează pe sfântul Ștefan e transformat într-o mască grotescă, având niște urechi lungi ce înlocuiesc cele două palmete care îl încadrează. Tijele vrejurilor se preschimbă în ființe fantastice, corciturii între pasăre și reptilă, cu dublu corp și un singur cap. Darul metamorfozei este transmis aici direct prin ornament.



596



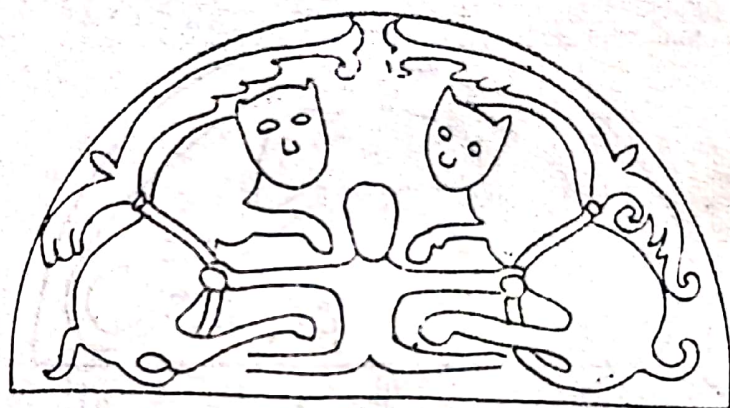
597



598



Grupuri antitetice de animale în motivul II și în motivul III reapar pe timpanele de la Wyndford Eagle (fig. 596) și de la Villesalem (fig. 597 și 598), al căror cadru semicircular îl acoperă în întregime. La Cambes (fig. 599) vedem un om ivindu-se între două patrupeze aflate față în față. Are picioarele îndepărtate, pe care și le ține întocmai cum își ține sirena cele două cozi. La Charnay-Bassett (fig. 600), personajul respectiv apucă grifonii de gât. Tema sirenei se recunoaște și la Halford (fig. 601), în figura înaripată care ține cu ambele mâini un filacter curbat în arc de cerc. Nu numai temele, ci și tehnicile compoziției lor au fost



599



600

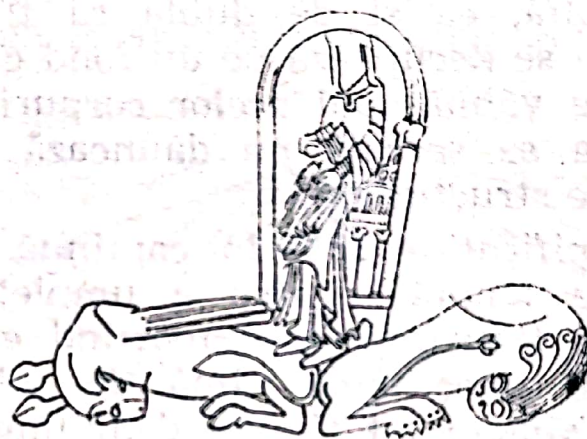


601





a



602

b

reluate la o nouă scară și pe o suprafață nouă în care pun stăpînire pe un vast repertoriu original.

## II

Închinarea magilor de pe portalul de la Neuilly-en-Donjon se derulează într-o dezordine aparentă (fig. 602). Timpanul este acoperit în întregime de o serie de figuri agitate: îngerii sună din trâmbițe, magii înaintează, clătinându-se, cu ofrandele în mînă în direcția Fecioarei ce stă pe tron sub o arcadă și care, nici ea, nu are un echilibru stabil. Și aceasta deoarece scena nu se desfășoară pe o platformă orizontală, ci pe trupurile pliate a doi



dragoni. Considerați din punct de vedere iconografic, monștrii respectivi întruchipează simbolurile puterii Răului, striviți sub picioarele Mariei și ale magilor. Avem de-a face însă cu o figură ornamentală care hotărăște forma și, într-o oarecare măsură, chiar introducerea cu totul excepțională pentru asemenea subiect. Dragonii adosați urmează curbele celor două frunze inferioare ale unei palmete. Arcada sub care se află tronul Fecioarei alcătuiește frunza de la mijloc, astfel încât partea superioară a coloanelor se depărtează pentru a întâlni conturul lobului, și se înclină puțin pentru a lăsa mai mult loc alaiului magilor. Este palmeta motivului II care se deschide, încadrată de arhivoltă, ca și de dubla sa tijă. Ornamentul nu se decupează pe un fond gol, ci este covârșit de vălmășagul acelor corpuri ezitante, dar latura sa secretă nu dăunează cu nimic rigorii sale structurate.

Cu ramificațiile sale în continuă creștere, palmeta e făcută pentru a umple complet semicercul timpanului, comportînd elementele distribuției unei teme plină de solemnitate. Așa că o vedem tot timpul dominînd pe portalurile romanice și, în primul rînd, cu Isus în glorie într-o aureolă înconjurată de îngeri.

Iată o temă primordială, clasică, despre care am fi putut crede că e statornicită prin însăși natura ei. Ori tocmai tema aceasta ne oferă o strălucită demonstrație a aptitudinii de re-adaptare a aceluiași subiect la diferite eșafodaje. Am văzut tema respectivă pe timpanele englezești (fig. 49, 50, 51 și 52), cu îngerii înclinați, cabrați, rotindu-se în jurul mandorlei de la care preiau strălucirea și curbele. Pe timpanul de la Bellenaves (fig. 6), aceiași îngeri alcătuiesc, cu aripile lor desfăcute în jurul unei aureole asemănătoare, triumghiul unui fronton. Pe timpanul de la Thuret (fig. 603), vedem o palmetă formată cu același grup. Palmeta este trilobată, frunza din mijloc corespunzînd aureolei ascuțite în care stă Isus,

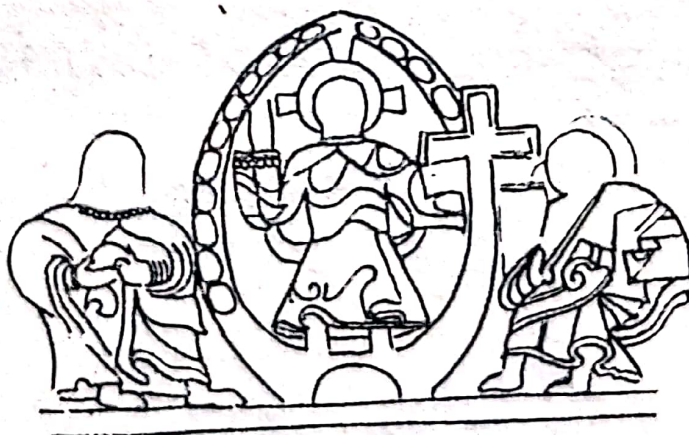


frunzele laterale, repliate, luînd forma brațelor foarte lungi ale celor două personaje care o susțin. Ornamentul e perfect vizibil dincolo de imaginea reprezentată. Factura sobră, arhaizantă, a compoziției nu face decît să pună și mai bine în valoare dedesubturile sale schematice.

La Fleury-la-Montagne (fig. 604), în aceeași palmetă trilobată îl vedem pe Isus în scena Judecării de apoi, avîndu-i alături pe Sfînta Fecioară și pe Sfîntul Ioan. Frunzele laterale sînt constituite, aici, nu prin brațe, ci prin înseși corpurile întregi ce se înclină de o parte și de alta a figurii centrale. Judecătorul suprem e așezat în mandorlă — frunza din mijloc. Cu mîna dreaptă ridicată și cu stînga ținînd



603

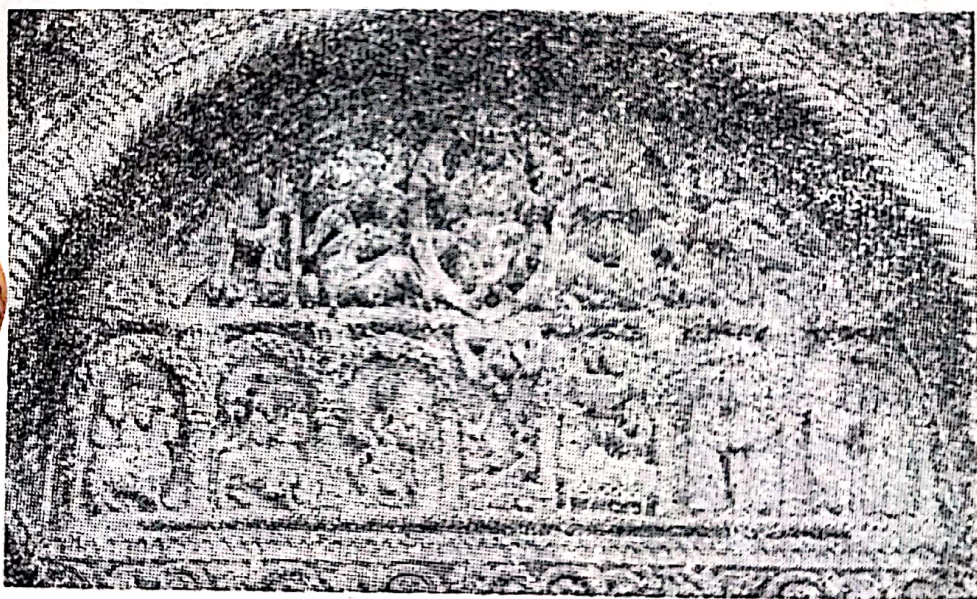


604

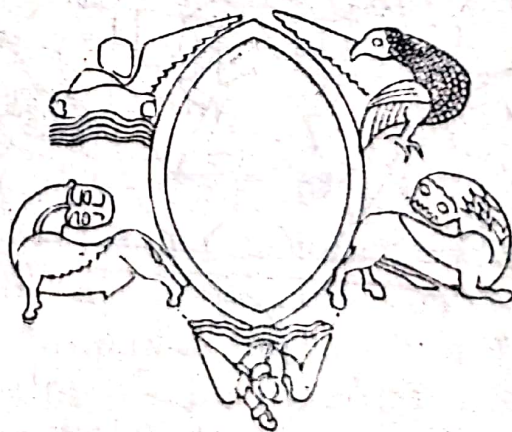


crucea, al cărui braț principal urmează curba cadrului, aureola, frunza ornamentului. Însuși simbolul geometric al Evangheliei se află aici deformat, contorsionat de geometria suportului său.

A treia temă solemnă — Isus între cele patru animale — se constituie și se propagă tot într-o palmetă. Transpuse de pe capitel pe un timpan, patrupelele și păsările antitetice se integrează în mod firesc viziunii tetramorfe a Sfântului Ioan. La Bourg-Argental (fig. 605), taurul, leul și vulturul se contorsionează luînd forma unor frunze-vrejuri, motivul I. Chiar și omul se înclină printr-o mișcare bruscă și capătă o aripă în perfectă simetrie cu cea a păsării. Palmeta este reprodusă integral pe tija sa fixată într-un potir format de corpul unui



a



b

605



înger ce coboară din cer. Ansamblul se decupează viguros, conturat de zonele de umbră.

Fiind asociată în mod nemijlocit cu ornamentul, această importantă temă a dobândit o uimitoare răspîndire pe fațadele romanice. Cunoaștem principalele serii ale acestora : Luz (fig. 606), Maguelonne (fig. 607), Arles, Étrérat... cu, în frunte, magnificele compoziții complexe (Moissac, Charlieu) asupra cărora vom reveni, unde bestiarul fantastic, mișunînd de-a lungul frizelor și pe capiteluri, se află consacrat printr-o apoteoză. Regăsim aceste compoziții într-o ultimă serie (Chartres, Bourges, Laon, Le Mans, Saint-Loup-de-Naud etc.) în care agitația romanică s-a potolit și în care pasărea și omul se află într-un registru separat, dar în care ansamblul se sprijină în continuare pe amplele curbe ale palmetei.

La Saint-Pierre-le-Moûtier și la Saint-Benoît-sur-Loire, evangheliștii își recapătă, pe timpanele deja gotice, forma lor umană, cu toate că rămîn încovoiați între vrejurile celor



606



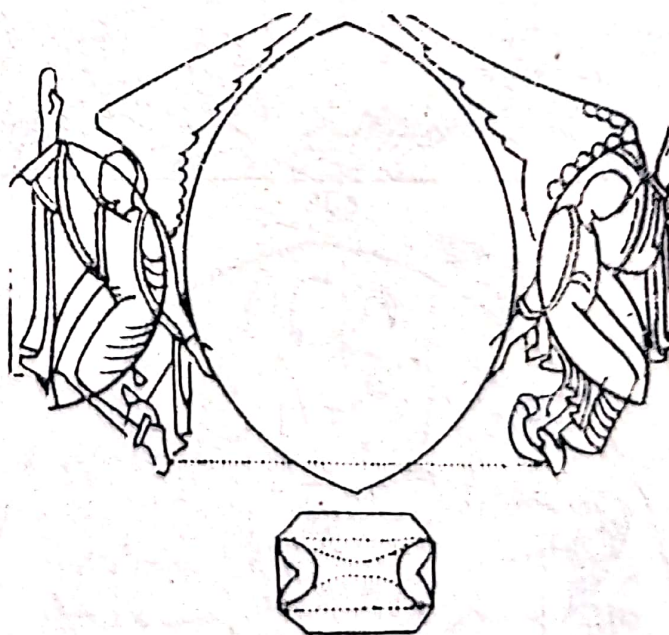
607



patru animale. Stînd jos, cu picioarele întinse în față, aplecați peste pupitre, ei alcătuiesc, împreună cu Isus, aceeași palmetă, ce apare aici într-un cadru de nouri și de nișe al unei arhivolte polilobate. Schema ordonatoare este reprodusă a doua oară, încorporată edificiului.

### III

La Fleury-la-Montagne, palmeta trilobată care articulează pe timpan imaginea lui Isus din scena Judecării de apoi este reprodusă pe lintou. Artistul pare să fi dorit a indica în mod expres cifra pe care l-a folosit în compoziția sa. Cazul nu e nici întîmplător, nici izolat. Într-un mare număr de portaluri, schema care reglează ordinea figurilor de pe timpan e reprodusă în stare pură pe arhivoltă. Vedem aici nu atît o prezentare completă a elementelor — formulă și soluție — cît un mod discret de-a face cunoscută trama sub-tensionată a unei desfășurări plastice, tramă care nu reiese întotdeauna de la prima vedere. Și numai mulțumită acestei indicații directe se ivește, cu toată exactitatea, canavaua respectivă. Astfel, în mai multe monumente, cheia diverselor compoziții de pe timpan se află în decorația care îl încadrează. Un grup de portaluri unde e reprezentat Isus din scena Înăl-

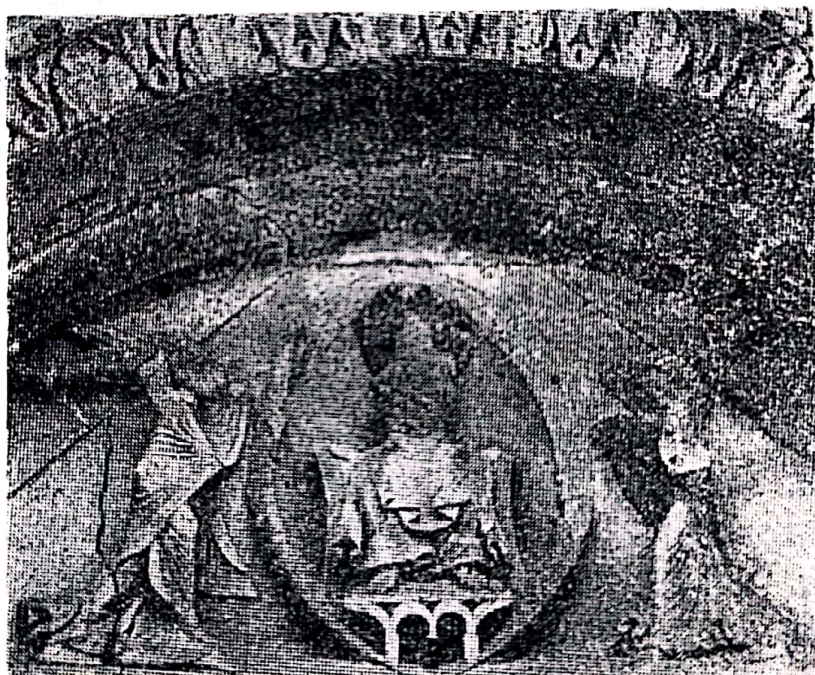




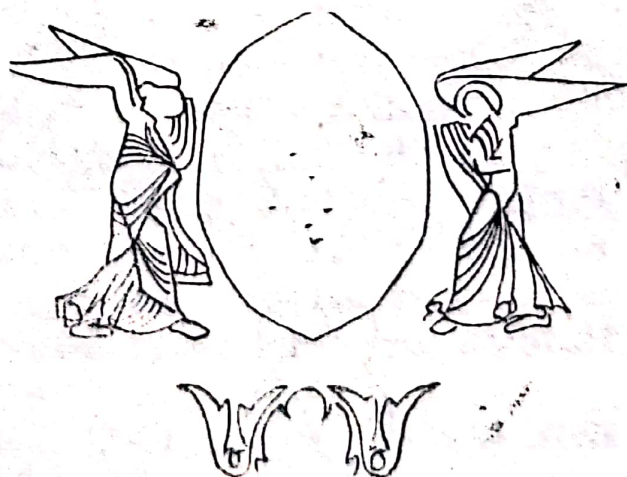
țării acompaniat de diverse ornamente este deosebit de revelator în această privință. Mereu aceiași doi îngeri, susținând mereu aceeași aureolă, care-și schimbă tot timpul poziția.

La Montceaux-l'Étoile (fig. 608), aceștia se cramponează de ea adosați de mandorlă, cu genunchii îndoiți, corpul încovoiat în semicerc. Pe ambele părți, ansamblul e tăiat de căderea verticală a pliurilor. Dar ornamentul vutei este compus dintr-un fel de cartuș dreptunghiular cu lobi aplecați spre interior. Schemele se acordă perfect cu figurile agitate ale îngerilor. E, aici, ceva mai mult decât o vagă analogie de forme.

La Saint-Paul-de-Varax (fig. 609), îngerii din scena Înălțării nu mai aleargă în zigzag



a



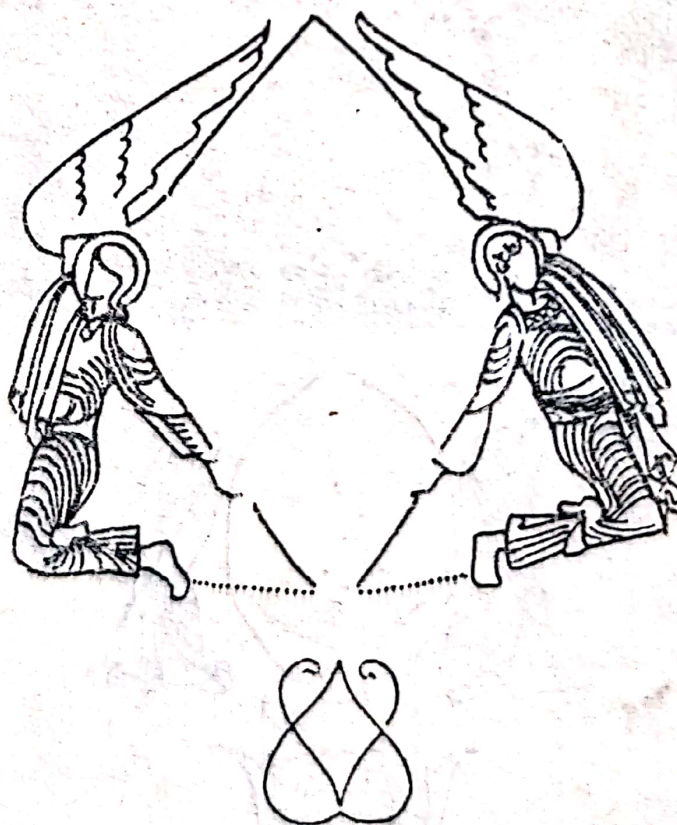
b

609



în interiorul arcelor cercului, ci stau, liniștiți, în picioare, de o parte și de alta a aureolei, descriind, cu siluetele lor, niște curbe evazate care se termină cu două lungi aripi subțiri. Ornamentul de pe arhivoltă este alcătuit, de asemenea, din două palmete cu frunze duble, ascuțite și mlădii ce încadrează o palmetă ovoidală.

La Anzy-le-Duc (fig. 610), îngerii de pe timpan se schimbă o dată în plus ca și ornamentul arhivoltei. Stau în genunchi, cu spatele spre aureola pe care o susțin cu mâinile întoarse îndărăt. Execută aproape o figură de gimnastică. Ornamentul e compus de un motiv II cu dubla palmetă mărită ce reia același traseu în as de pică, punctul T al unuia unindu-se cu punctul T al celuilalt (fig. 108). În alcătuirea îngerilor porțiunea tijei P-E stabilește poziția picioarelor, E-T — corpul de la genunchi până la cap. Curba T-P a palmetei întretăiate dirijează brațele și deschiderea aripilor. Nimic improvizat în această scenă plină







a



b

611

de mișcare. Motivele II îmbucate limitează cu exactitate toate contururile și toate axele. Etalându-se în rețeaua unor ornamente diferite, același subiect al aureolei, Isus în glorie, nimbul luminos, îngerii se reconstituie la iuțea și cu același farmec. Avem în fața noastră un balet, un dans acrobatic executat de îngeri, reglat de geometria figurilor regulate, care se produce pe traseul înălțărilor romanice.

Jocul ornamental se continuă și la Chartres (fig. 611), pe timpanul afectat deja de câteva curente noi, unele particularități ale acestora șocându-i pe cercetători<sup>1</sup>, mai cu seamă faptul că Isus nu e înfățișat în întregime și că partea de jos a trupului i se pierde într-un nour. Această reducere a figurii reprezentată de obicei în picioare ar fi fost reclamată de nevoia de simetrie a unui echilibru absolut cu Fe-cioara în poziție șezândă de pe portalul opus. Norul însă nu e orizontal, drept, asemeni treptei unui tron. Ci urcă de o parte și de alta a lui Isus, descriind două largi curbe. Or, ornamentul vutei învecinate este alcătuit din două

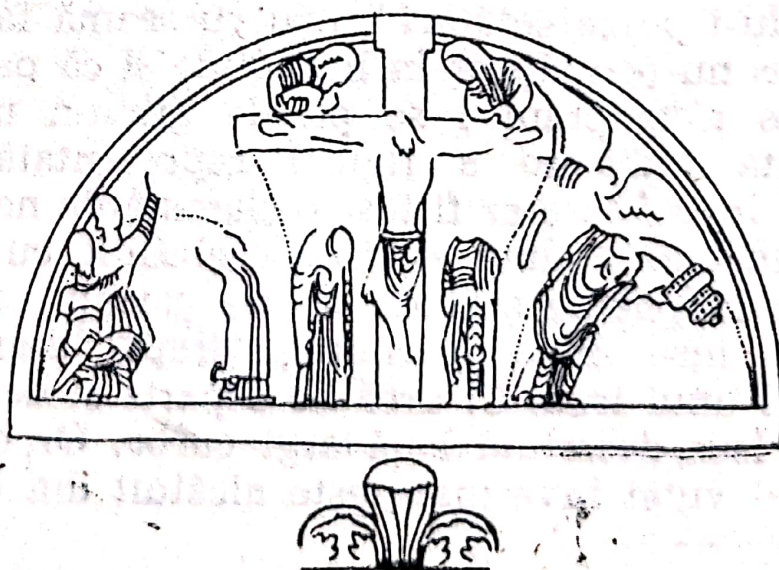
<sup>1</sup> E. Mâle, *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1922, p. 403.



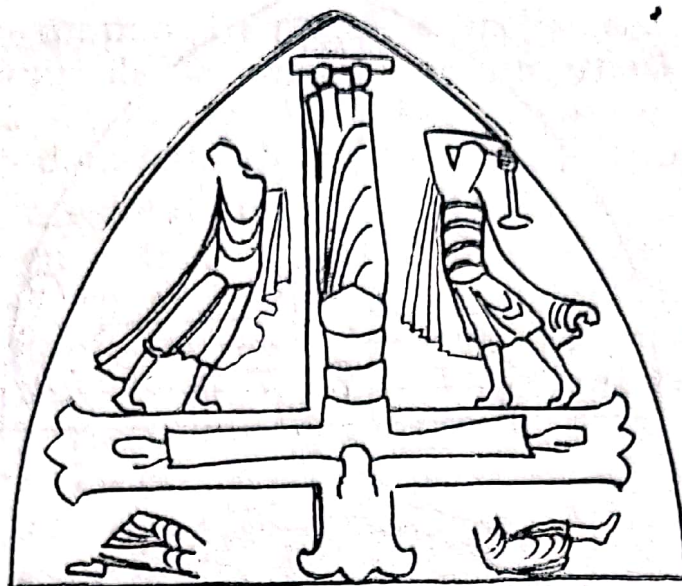
vrejuri stufoase, avînd la bază un cap de om, cap ce-și dobîndește tot trupul pe timpan, tijele transformîndu-se în niște fascicule nebulose, palmetele în aripile îngerilor din scena înălțării care, o dată în plus, deviază traseul mișcării avîntate a acestora.

Exemplele în ceea ce privește folosirea acestor indicații de cod nu lipsesc. La Saint-Gilles-du-Gard (fig. 612), portalul Răstignirii este încadrat de triple frunze de acantă, una, dreaptă, extinzîndu-se și repliindu-se la vîrf, celelalte răsucite de o parte și de alta în formă de vrej. Este același triptic pe care îl regăsim în distribuirea figurilor de pe timpan. Grupul alcătuit din Isus pe cruce, Fecioara și Sfîntul Ioan alături, doi îngeri în partea de sus, înclinați, se înscrie în conturul frunzei celei mari, al cărei relief îl și reia de altfel. Sînt grupurile alcătuite din personaje aplecate înainte sau spre spate, ale îngerilor purtători de cădelniță, ale femeilor ce se tînguie, care descriu de o parte și de alta figuri arcuite din afară spre înăuntru.

La Aulnay (fig. 613), pe arhivoltă, figurează motivele II și III în formă de dublu S, iar pe timpan, Răstignirea Sfîntului Ioan. Martirul e așezat, conform tradiției, cu capul în jos,







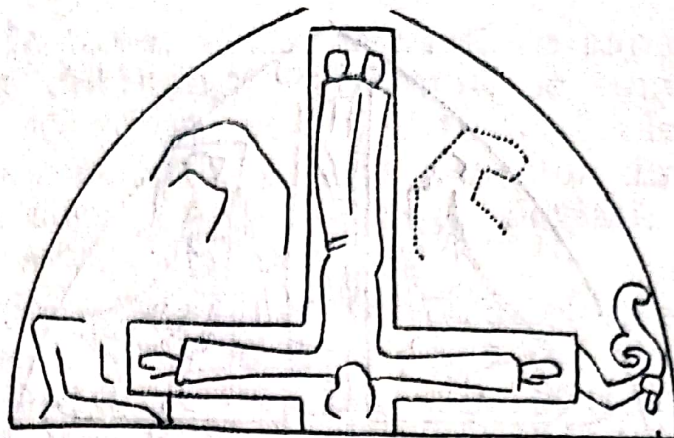
613

b

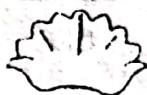
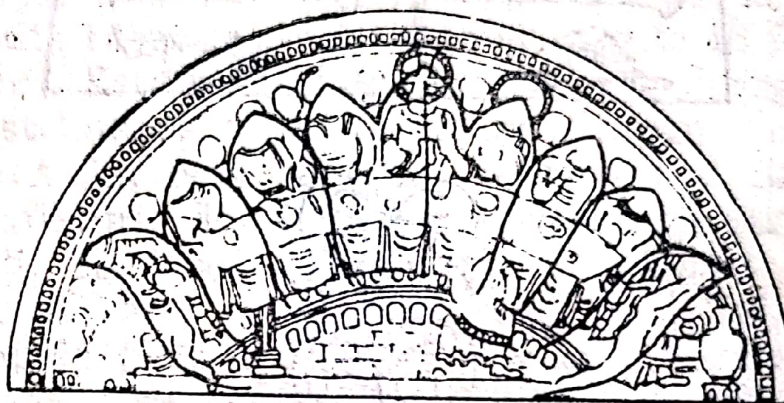
pe o cruce răsturnată. Brațele i se întind din E în E', corpul urmează axa palmei cu tije în as de pică trecînd prin figurile întinse pe sol (porțiunea P-E), ca și prin cei doi călai înfățișați în picioare, pe cruce, repezindu-se înainte și ridicîndu-și ciocanele (porțiunea E-T). Același subiect e reluat la Pont-l'Abbé (fig. 614), unde vedem adăugîndu-se un foarte curios amănunt: un braț, cu o palmetă în mînă, apare în chip misterios din spatele crucii, ca un rapel al temei ornamentale a compoziției de ansamblu.

Aceeași compoziție poate fi relevată la Charlieu (fig. 615) pe un mic timpan mărginit de o friză alcătuită din frunze mari, dantelate, timpan pe care e înfățișată Nunta din Cana. Masa ospățului nu e dreaptă, ci în arc de cerc, iar comeseii, așezați în jurul lui Isus, nu se aliniază orizontal, ci se dispun în evantai,





614



615

1040

umerii lor reluînd lobii ornamentului ; siluete întregi, cutele veșmintelor și ale feței de masă urmează curbele nervurilor vegetale. Totul este precis și limpede în apariția plastică a unei scene din Evanghelie pe care am putea-o crede spontană dacă n-ar fi existat o referință scrisă privind secretul ei. Este lucrată în același spirit de inițiere tehnică la care s-a recurs în această criptografie în compoziții montate pe o tramă deosebit de elaborată, chiar și la Chartres, ca și la Moissac și Vézelay.

#### IV

La Moissac, a doua viziune a Sfîntului Ioan — Isus, cu o statură supraomenească și redutabilă, cele patru animale, îngerii și cei douăzeci și patru de bătrîni, cu cupe și viole — umple



întregul timpan în toată măreția sa. Dumnezeu, animale și oameni se amestecă și se confundă ca într-un cataclism. Masele sculptate sînt dominate de niște curenți subterani.

Cheia acestei imense compoziții — o mică palmetă cu o frunză cvintuplă și o dublă tijă îndoită — se află disimulată în multitudinea de ornamente de pe arhivoltă (fig. 616). Pe timpan, Isus apare pe o imensă frunză centrală, cele două frunze imediat următoare, de o parte și de alta, corespund omului și vulturului, ultimele două a doi îngeri. Aceștia sînt introduși în mod excepțional în această temă iconografică, unul din ei (cel din dreapta) fiind fără îndoială acel înger impetuos care citește cu glas puternic din Cartea, pe care o indică prin gestul mîinii, despre ruperea sigiliilor, iar celălalt (din stînga) e adăugat în compoziție din rațiuni de simetrie. Leul și taurul reiau traseul tijelor palmetei.

Aceste elemente sînt solid unite între ele. O învolburare, o trepidație a formelor prelungesc diferitele părți ale compoziției, integrîndu-le unele în altele. Astfel curba palmetei, pe care se află omul căruia îi conturează căderea veșmîntului, se continuă cu brațul ridicat al lui Isus binecuvîntînd, în timp ce curba îngerului înclinat se termină într-o aripă a leului care reproduce cu propriul său cap, într-o zvîcnire furioasă, bucla ramurii. În partea opusă, curbele corespunzătoare trec peste pieptul vulturului,





peste brațul unui înger, peste spinarea taurului. Și, toate, se afundă în configurația reliefului și a cutelor, îndreptându-se către același centru. Partea îngustată a palmetei ce-și reunește frunzele este net degajată între genunchii lui Isus. Regăsim, pe marginea mantiei, toate ramificațiile ornamentului de pe arhivoltă.

Fantastica reuniune a lui Isus cu îngerii și cu animalele, ce par a emana din propria-i aureolă, irupe din șirurile de bătrâni suprapuși pe niște nouri văluriți ca o bucată de stofă. Suflul Apocalipsei se simte în mărimea ei supranaturală și în ponderea tainei sale. În această grandioasă compoziție vedem precizându-se și intrînd în acțiune un mecanism complex și ascuns care, la lumina zilei, apare simplificat, atît din punct de vedere tehnic, cît și iconografic. Timpanul de la Moissac atinge un punct culminant, dar e neobișnuit și unic în cadrul categoriei din care face parte. Timpanele în care sînt înfățișate cele patru animale reiau un subiect bine cunoscut — într-o palmetă folosită în cea mai mare parte a reprezentărilor triumfale, și nu există nici o legătură de la cauză la efect, nici pe departe, între Moissac și Chartres. Cîteva mari și complexe compoziții apar de altfel în mai multe locuri, fără vreo relație directă între ele, așa cum este cea de pe portalul principal de la Charlieu (fig. 617 a), unde vedem același subiect, elaborat după aceleași reguli, dar într-un spirit complet diferit.

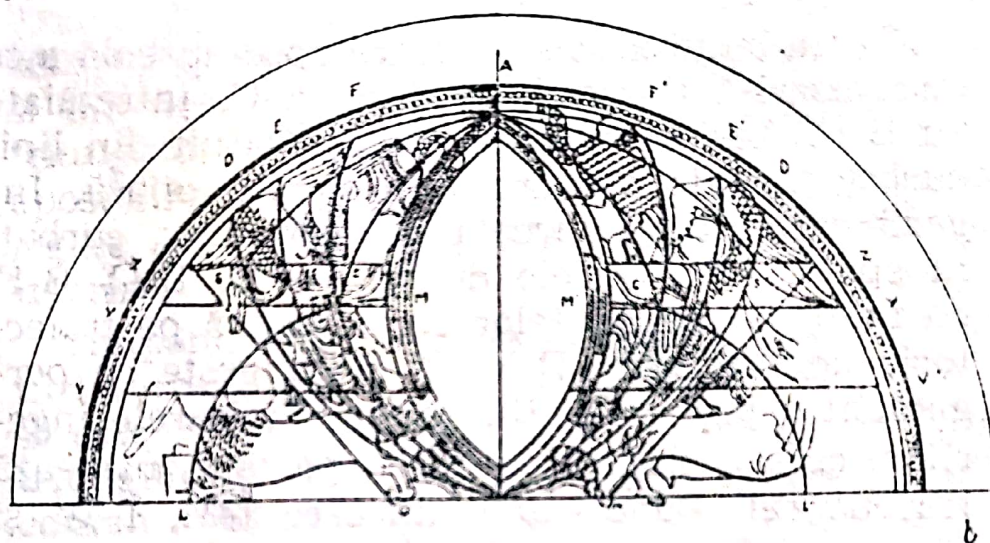
E un relief lucrat cu migală, striat, cu suprafețe agitate, un „flamboiant” romanic ce se revarsă ca o vegetație exuberantă, dar care nu e distribuită dintr-o dată. Ea se etalează, aici, pe un spalier deosebit de complex. Căci fixarea, pe o suprafață monumentală, a ornamentului unui bolțar al arhivoltei implică o serie de calcule minuțioase și un eșafodaj special de raze și de axe. La Charlieu însă nu există decît ornamentul propriu-zis, în acest caz



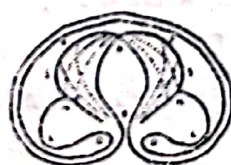


6.7

a



b



c

motivul II cu palmetă dublă, ce se află reproduc pe timpan, dar și toate epurele secundare care au servit la reconstituirea acestuia la o scară mărită. Schema orînduită în jurul aureolei cu vârful A și baza B este trasată cu compasul și cu rigla (fig. 617 b). Fascicule de arce se desfac în evantai, se întretaie de o parte și de alta a fiecăruia dintre punctele A-S, A-C, B-O, B-E, B-F. Două arce de cerc avînd drept centru O, ale căror două raze sînt prelungite din O în Z, alcătuiesc partea inferioară



a figurii plasată pe două vrejuri. Orizontalele Z-Z, Y-Y, V-V împart timpanul în trei registre întocmai ca armătura unui vitraliu.

Este într-adevăr motivul II de pe vută care se regăsește, recompus cu cele patru frunze ale sale, dintre care două cu vîrfurile în partea de sus a imaginii, celelalte două cu ele strînse. Ornamentul este reconstituit într-o dimensiune nouă și un geometrism excesiv. Viziunea Sfîntului Ioan se edifică pe o osatură cu axele multiplicată din abundență și cu contururile bine delimitate.

Figura omului ce se apleacă spre aureolă este circumscrisă de curbele A-S, A-C, întretăiate cu B-F. Același triunghi A-S, alcătuit din linii curbe, închide vulturul din partea opusă. Îngerii care susțin aureola o încercuiesc, curbați în spate, între arcele de cerc B-D, B-C, B-F, cu faldurile veșmintelor ce se resfiră pe traiectoria acestor arce. B-F' se prelungește cu pergamentul pe care îl ține omul. Picioarele îngerilor, ce se sprijină pe leu și pe taur, urmează traseul celor două arce de cerc I-M, I-M' și ultima porțiune a curbei frunzelor din partea inferioară. Cele trei linii orizontale dirijează brațele îngerilor și marchează diferitele nivele ale compoziției.

Efectuarea acestei compoziții la scară mărită nu înseamnă o stare de inerție, ci corespunde, în armonie fiind cu o multiplicare a compartimentărilor interne, cu restrîngerea legăturilor dintre imagine și cadru, și chiar cu o concentrare a elementelor. Stilistica ornamentală se află depășită pe propriul său teren și prin propriile sale rafinamente. Departate de a se dezagrega, ea descoperă acum noi resurse, cînd unitatea i se restabilește printr-o fragmentare și cînd o compartimentare riguroasă ordonă unele mișcări convulsive.

Plasîndu-se în asemenea structuri, Isus, cele patru animale și cei doi îngeri dobîndesc forme



pline de agitație, un fast geometric și o geometrie de o exhuberanță barocă, asociate, toate acestea, cu o natură vegetală. Nu există decât carcasa liniară a ornamentului. Modeleul instabil colorat de umbre își are și el rolul lui în relief. Două ramuri cu frunze sînt așezate de altfel la picioarele figurilor animate, din care acestea irup în mod nemijlocit. Ansamblul se prezintă ca un buchet de plante fantastice.

## V

Trama geometrică a marelui timpan de la Vézelay (fig. 618 a, b) nu e alcătuită din curbe și din arce de cerc, ci din linii drepte și din triunghiuri. Pogorîrea Duhului Sfînt asupra apostolilor apare în interiorul unei armături rigide, ale cărei elemente se descifrează cu ușurință.

Timpanul este compus din cinci inele cu rosturi verticale, D-E, X-X, D-F, arcele C-C, C'-C', și este acoperit de o tramă ce comportă două triunghiuri, L-B, L-S și Q-B-Q, al căror vîrf comun (B) domină ansamblul. Două unghiuri, F-E-G, se află îndreptate de o parte și de alta a acestuia. Bisectoarele lor corespund razelor A-E ale timpanului. Vîrfurile se află pe rosturile dalelor. Mai sînt și două unghiuri laterale, V-R-S, cu bisectoarele O-P paralele cu A-E. Eșafodajul este completat cu două segmente de cerc ce au drept coardă lintoul. Deși are structura sa proprie, el se unește cu cadrul arhitectural de care se și fixează.

Din această îmbinare complexă de linii se degajă o figură ornamentală în dinți de ferăstrău. Zigzagurile Y-P-S-E-G-B se reîntîlnesc în palmeta de pe arhivoltă, zimțată și răsucită, încă o variantă a motivului II. Fără îndoială că aceste dantelării au fost lucrate cu o unealtă ascuțită și că transpunerea temei pe timpan trebuie să se fi efectuat cu multă iscusință, prin folosirea, întocmai ca la Charlieu, a unei trame geometrice complementare care intervine



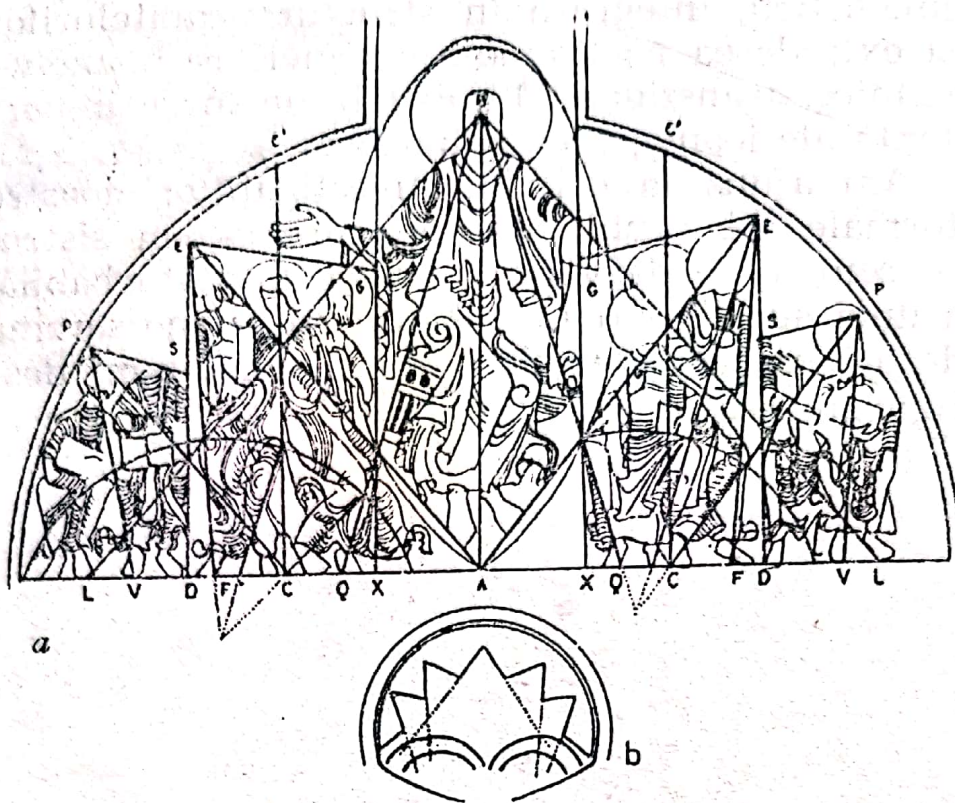
și în compoziția marilor figuri sculptate. Pogorîrea Duhului Sfînt de la Vézelay este acoperită în întregime de triumphiuri.

Razele de foc ce țîșnesc din palmele lui Isus și-i ating pe apostoli par să emane și din fața lui și se răspîndesc în toate părțile. Razele B-L-L' orientează brațele Mîntuitorului, fixînd nivelul capetelor siluetelor învecinate și prelungindu-se prin brațele și faldurile veșmintelor personajelor următoare. Razele B-Q-Q' trec prin tunica lui Isus, conferă tronului o oarecare oscilație, curbează picioarele apostolilor. Trase de la un capăt la celălalt al timpanului, aceste linii imprimă o mișcare convergentă ansamblului figurilor grupate pe cele cinci dale în trigonometria lor. Vedem astfel cum fiecare din aceste figuri convulsionate se supun, întru totul, cu atitudinea și gestică lor, unor reguli precise. Capul primului personaj din dreapta Mîntuitorului se află la intersecția liniei E-G cu linia B-L care trece peste spatele acestuia. Bisectoarea E-A desenează brațul drept și șoldul stîng al personajului respectiv, șoldul drept întîlnind arcul de cerc a cărui rază indică piciorul său drept.

Personajul vecin este plasat în a doua jumătate a aceluiași triunghi, capul aflîndu-i-se în E, B-A trasîndu-i spatele, B-L trecîndu-i peste brațul stîng, E-P delimitîndu-i toată partea dreaptă, de la cap pînă la picioarele trupului său înclinat.

Ar fi plictisitor să continuăm această descriere amănunțită, punct cu punct. Releveul grafic pe care îl prezentăm aici e mai ușor de urmărit și vădește cu mai multă claritate ordonarea tramei geometrice ce se află sub viziunea Pogorîrii Duhului Sfînt. Se observă, pe de o parte, o remarcabilă precizie în ceea ce privește detaliul, iar pe de alta, o remarcabilă unitate în privința asamblării întregului. Fiecare personaj e închis în schema sa, dar toate liniile acestei scheme care îi este proprie sînt





618

prelungite în așa fel încît să alcătuiască o altă schemă, cu propriul ei motiv, depinzînd însă toate de un singur și același dispozitiv. Circumscrise de aceleași linii rigide, ce trec de la un corp la altul, personajele se contopesc într-un singur corp, unit în toate părțile sale.

Geometrismul acesta excesiv se manifestă pînă și în modelul marelui relief, acoperit, sub formă de falduri, de traseele unor linii curbe sau frînte, de spirale și de zigzaguri distribuite din abundență. Personajele, plasate în structuri rigide, sînt înveșmîntate în țesături somptuoase.

Influența abstracțiunii asupra primei sculpturi monumentale din evul mediu s-a manifestat, dacă nu din punct de vedere istoric, cel puțin în absolut, conform unei dezvoltări logice, ca urmare a unui raționament cu postulate, concluzii și consecințe: legea cadrului, primele analogii, constituirii, prin multiplicarea aceleiași linii curbe a unui important repertoriu de ornamente, dialectică ornamentală a



imagisticii, integrare în structura capitulurilor și extinderea pe timpane cu unele rafinamente tehnice, transfigurând subiecte de mare importanță ale iconografiei religioase.

Am ajuns la capătul investigațiilor noastre formale ale problemei ce apare ca un sistem coerent, ca o dezvoltare logică, imperturbabilă, a unei aceleiași reguli. Acum ne revine sarcina de a-i preciza efectele : geneza unei lumi desfigurate și a unei noi umanități.





Partea a treia

## DEFORMĂRI



## ANIMALUL, FABRICAREA MONȘTRILOR

*Apariția în cadrul ornamentului. Deformări anatomice. Reunificarea mai multor corpuri. Tricefalii. Monștrii cu trei labe și corpuri triple. II. Figuri alcătuite din piese interșanjabile. Combinațiile de la San Michele din Pavia. Jucăriile demontabile de la Aulnay. III. Ființe compuse pe schelete uniforme. Tipurile fundamentale. Montarea unor piese diferite pe aceleași curbe. Asamblări și fuziune.*

### I

Introdusă în rețeaua ornamentală, lumea animalelor se pliază cerințelor acesteia și se transformă. Se reface în mod integral și se regrupează pe un tărîm nou pentru toate speciile sale, atît naturale, cît și fantastice. Aici există întotdeauna un vast repertoriu din care poți alege, după cum există și o seamă de inovații pe care le poți transpune în domeniul respectiv. Monștrii au aceeași vechime ca și omul, iar cîțiva dintre ei au luat naștere în aceleași condiții ca și cei ce reapar în bestiarul medieval în a cărui teratologie se integrează, precum creaturile cu cap dublu și cu două trupuri ale căror



origini milenare și legendare <sup>1</sup> nu am căutat să le stabilim în lucrarea de față, ci numai modalitățile lor de formare. Aceste creaturi sînt asociate, într-adevăr, cu apariția ornamentului care comportă aranjamente antitetice și sintetice și se răspîndesc ca un subiect romanice prin excelență laolaltă cu celelalte imagini specifice.

Există, în ornamentul romanice, o remarcabilă forță evocatoare. Figura abstractă se poate preschimba într-un contur viu, pe care această figură îl pîndește în nenumărate cazuri. Constituită pe teme fixe, ea nu urmărește subtilitatea modificărilor, ci a veșmîntului său figurativ, inventîndu-l în totalitatea lui sau inspirîndu-se din imagistica obișnuită sau din cea exotică.

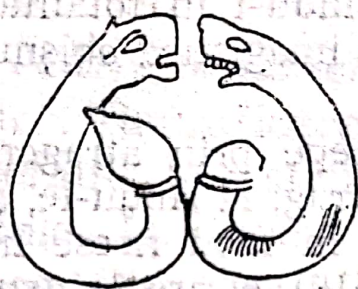
Evocarea începe prin atragerea unor forme similare care atrag, la rîndu-le, alte forme. Șarpele se animă în mod firesc într-un vrej. La Vouvant (fig. 619), el are un trup greoi, cap de animal, sugerînd deja un patruped sau o pasăre, pliate în aceeași curbă. Am notat, cu privire la acest motiv, o mare varietate ce apare pe același traseu, varietate a cărei natură poate fi asemuită într-o oarecare măsură cu cea a unei forme simbolice, o formă tinzînd către altă formă, dar pe un plan exclusiv morfologic. Această aptitudine evocatoare este în același timp deformatoare. Reducția diferitelor specii de animale la uniformitate implică o renunțare la propria lor identitate și la generarea fantasticului.

Teratologia romanice este bazată în întregime pe aceste legi în care intervin, de asemenea, cadrul, suporturile arhitecturale, ca și toate servituțile formale ale unei ordonanțe

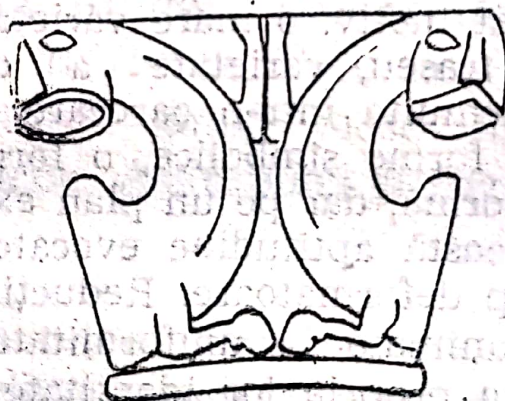
<sup>1</sup> A se vedea, pentru originea stilisticii ornamentale în sculptura romanice, J. Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman*, Paris, 1934. Pentru originea ornamentului romanice, a se vedea capitolul nostru *Sasanian stucco, Ornamental*, în *A Survey of Persian Art*, Arthur Upham Pope, Oxford University Press, 1938, vol. I, p. 607—630.



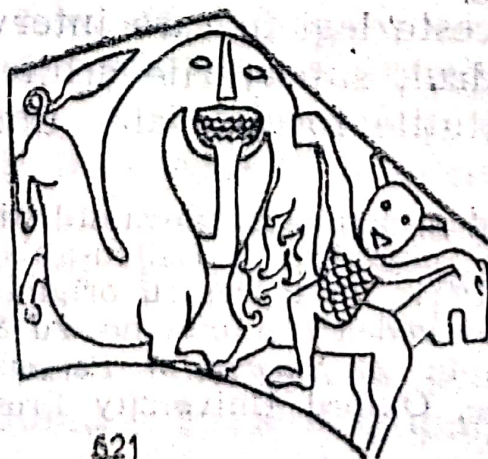
plastice. Astfel că diformitățile cele mai îndrăznețe nu purced dintr-o imaginație bolnăvicioasă, ci dintr-un sistem bine determinat. Se întâmplă chiar ca unele anomalii și disproporții asemănătoare să fie determinate de texturi diferite, ca în cazul gîtului patrupedelor. Cel al monstrului de la Noyon-le-Vieux (fig. 62) este alungit pînă la crupă și apoi îndoit de-a lungul spinării potrivit structurii coșului capitelului. Căci e mai mare chiar decît trupul animalului. La Le Mans (fig. 620) și la Saumur (fig. 621) gîtul se mărește datorită faptului că



619



620



621



urcă pe curba croșetei, la Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 534 și 535) se răsucesc în volute și formează noduri.

Cozile se prelungesc în vrejuri (Le Mans), în motivul I (Toulouse, fig. 173), într-un antrelac (Elne, fig. 194), într-un medalion circular (La Charité-sur-Loire, fig. 35 ; Hildesheim, fig. 622). Trunchiul unui animal se restrânge într-o croșetă (Toulouse, fig. 623), se lungeste pe un lintou (San Girico d'Orcia, fig. 624).

Croșete, volute, palmete, vrejuri, pătrate, dreptunghiuri, cercuri, nu vom recapitula aici multitudinea de figuri regulate impuse aceluiași animale și nici diversitatea animalelor ce reproduc aceleași figuri regulate, aliaj dintre viață și abstracție, aliaj aflat la originea principalelor categorii de monștri pe care i-am enumerat în capitolele precedente.

Nu există numai monștri caracterizați prin unele deformări anatomice, privind aspectul sau proporțiile unui corp normal, ci și un monstru compozit, care se propagă pe acest fond. Există două specii de monștri compoziți : monstrul compozit alcătuit prin îmbinarea mai multor corpuri în aceeași făptură și monstrul compozit alcătuit prin îmbinarea diverselor creaturi într-un singur și același corp.





În prima serie apar combinații din ce în ce mai stranii. Nenumăratelor creaturi cu două capete sau cu două trupuri (motivele III și II) li se adaugă unele cu trei capete, cu trei labe și trei trupuri. Ca ciudata pasăre pe care o vedem cocoțată pe frunzele de acantă ale unui capitel de la Autun (fig. 626). Trei gâturi lungi se resfiră în evantai : cel din mijloc se înalță semeț pe axă, celelalte se încovoie de o parte și de alta a acestuia, cu capul sub croșetele pe ale căror curbe se înscrie. Imaginea se ivește direct din ornament. La Hagetmau (fig. 627), o îmbinare similară dă naștere unui animal cu trei labe. Este vorba de doi lei adosați ale căror capete se află, de asemenea, sub croșetele de la colțuri. Trupurile li se sudează într-unul singur, păstrându-și totuși partea dorsală cu un picior și coada.

Patrupedele-croșete suprapuse dau naștere, la rîndu-le, unui alt monstru compozit. La Saint-Sernin din Toulouse (fig. 628) tot niște lei îl împresoară pe Daniel, aflat în groapa respectivă, cîte trei de fiecare parte, urcați unul în spatele celuilalt, animale feroce, cu labe puter-



625



626



627



nice și gheare ascuțite, cu impresionante coame buclate, cu boturi amenințătoare. La Saint-Papoul (fig. 629), cele trei capete de fiare sălbătice își păstrează același loc pe coșul capitelului, dar sînt legate de un singur trunchi alcătuit prin fuzionarea trupurilor celor trei animale. Cu cîteva labe, încălecate, de patrupezi, monstrul tricefal nu păstrează decît partea dorsală a primului leu. Acest monstru s-a ivit în mod direct dintr-o pură combinație a decorului arhitectural în afara căruia n-ar fi putut exista niciodată.

Monstrul cu triplu corp decorează un capitel aparținînd portalului de la Moissac (fig. 630). Două din aceste corpuri sînt doi dragoni așezați, al treilea, un personaj care ține cozile acestora. Este vorba de o sirenă-pește grefată pe cele două reptile înaripate cărora le ține loc de cap. Picioarele omului se transformă în animale ce-și au propriile lor labe. O ființă ciudată, de neconceput într-un basm, se constituie prin îmbinarea a două subiecte înscrise în



628



629



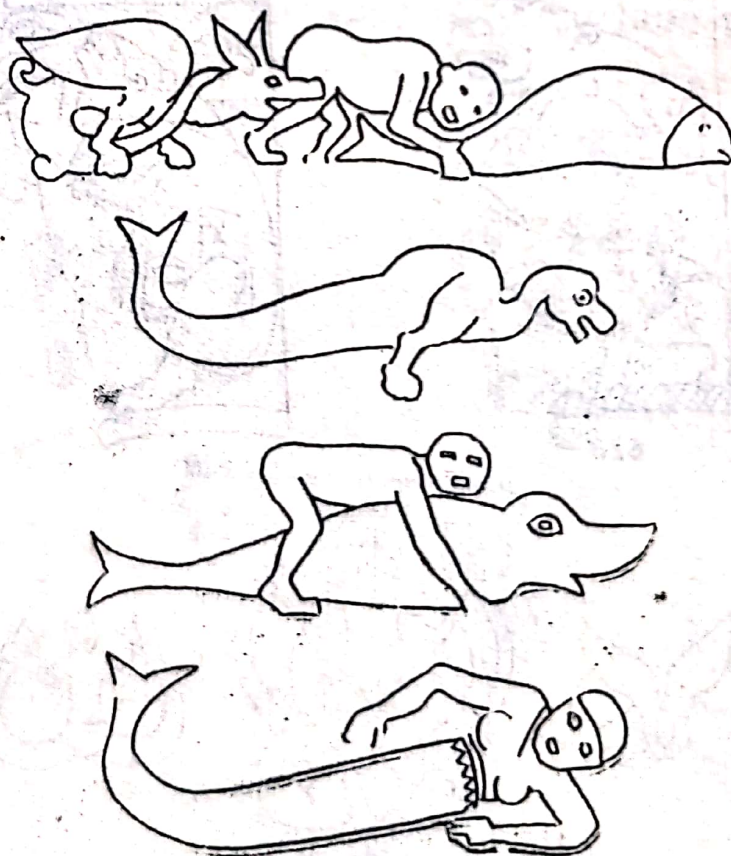
630



același cadru : motivele II în as de pică și care, îmbucate vertical, punctul T al unuia unindu-se cu punctul P al celuilalt, reunesc diverse părți ale unor corpuri diferite într-o uluitoare alcătuire multiformă. E greu să ne închipuim că se poate investi mai multă fantezie într-un traseu exact și care nu poate fi încălcat nicio dată.

## II

Aceste alcătuiuri de ființe au loc, de asemenea, în același corp și înăuntrul aceleiași scheme. O friză de figurine grotești, așa cum se vede la San Michele din Pavia (fig. 631), este combinată din asemenea grefe. Deși fac parte din specii diferite, aceste figurine păstrează un anume aer de familie, diferitele părți ale unora regăsindu-se în celelalte. Vedem mai întâi un dragon cu cap și labe de câine, mușcând coapsa unui personaj ghemuit, care se ține cu mâinile de coada unui pește. Urmează apoi același pește cu cap și labe de dragon, același pește încălecat





de personajul, rampant, același pește alcătuind coada sirenei. Figurile se deplasează și se contopesc, purtate de o unduire ornamentală ce străbate relieful. În mișcarea lor continuă, aceste succesiuni și aceste transmutații par să fie aproape organice.

La Aulnay (fig. 632—642), aceleași intervertiri au loc înăuntrul unui cadru îngust care comprimă cele câteva siluete uniforme predispușe să accepte aceste schimburi. Fiecare din cele patruzeci de boltare ale arhivoltei conține o creatură fantastică din aceeași generație sau, dacă dorim, confecționate din aceleași piese.

Figurile tip care au slujit drept model pentru aceste combinații sînt reprezentate de nenumă-



632



633



634



635



636



637



638



639





640



641



642

rate ori fără nici un fel de modificare : personajul de pe al cincisprezecelea bolțar, pasărea de pe al douăzeci și cincilea și al treizeci și cincilea, patrupedul de pe al doilea și al optulea. În cea mai mare parte a figurilor compuse regăsim părți decupate din aceste modele și îmbinate în mod diferit. Figura din al cincilea bolțar este alcătuită din pasărea din bolțarul al doisprezecelea și din capul personajului din al cincisprezecelea. Recunoaștem trăsăturile aceluiași personaj bărbos, cu nasul turtit, și același corp de bufniță. Pe al douăzeci și treilea bolțar, aceeași bufniță cu cap bărbos capătă gîtul lebedei din bolțarul al douăzeci și optulea, care îi împodobește capul asemenea unei creste de coif ornitomorf. Același cap cu gît de lebădă completează, pe al paisprezecelea bolțar, trupul patrupedului din al zecelea. Pe al treizeci și unulea bolțar, același patruped înaripat dobîndește capul personajului din bolțarul vecin. Capul măgarului muzicant (al optulea bolțar) se regăsește pe umerii unui călugăr (al douăzeci și unulea bolțar) din a doua arhivoltă. Patrupedul cu cap grotesc plasat pe un gît lung (al patrulea bolțar) reunește, el singur, elemente din trei bolțari (al nouălea, al unsprezecelea și al șaisprezecelea). În fiecare figură, recunoaștem trăsături din una sau mai multe alte figuri. Și sînt, toate, asemenea unor obiecte demontabile ale căror piese se schimbă după anumite rețete. Fie că e vorba de o ființă omească, de un patruped sau o pasăre, reduse



la același format, constrinse la aceeași poziție verticală, articulate pe aceleași axe, componentele elementare ale unei forme compozite permit o mare diversitate de astfel de combinații. Bestiarul de la Aulnay se înșiruie pe fațadă ca un exercițiu practic ce are în vedere realizarea lor sau standardizarea unor elemente prin multiplicarea circumstanțelor și a mijloacelor.

### III

Himera din *Iliada*, o capră cu coadă de șarpe și cap de leu, centaurii cu care s-a luptat Hercule, caii cu trunchi de om, grifonul pe care călărește Apollo, un leu cu piept de vultur, monștrii creați de antichitatea clasică sînt alcătuiți prin încrucișări și, dacă se face vreo grefă, aceasta se realizează în cunoștință de subiect, fără riscul respingerii. Elementele eterogene se integrează în mod organic unui corp, adoptîndu-i dispozițiile de ansamblu. Căci nu este vorba de artificii, ci de niște arătări naturale.

Concepuți pe niște structuri elaborate în deplină independență față de formele vieții, monștrii compuși romanici se multiplică pe un teren complet diferit și în virtutea unui alt mecanism. Principalele categorii sînt reduse în prealabil la același modul, iar după aceea combinate în mod diferit. Șarpele, pasărea, patru-pedul nu se regroupează în jurul unui corp predominant, adaptîndu-se carcasei acestuia, ci primesc, cu toții, același schelet sau, mai exact, aceeași coloană vertebrală constituită, în cazul acesta, de un vrej — motivul I.

Principala piesă anatomică, cea care organizează și susține tot corpul, este înlocuită aici de un meandru care participă la geneza unui bestiar fantastic. Vertebratele, care se pot confunda cînd le privim de departe, au, pentru fiecare clasă în parte, un prototip stabilizat (fig. 643—645). Găsim întotdeauna aceleași puncte, aceleași segmente de curbe ornamentale





643



644



645

ce corespund aceluiași părți aparținând unor corpuri diferite, punctul P capetelor și segmentul P—E gâturilor întoarse spre spate ale tuturor animalelor, punctul E aripilor și labelor de pasăre și labelor posterioare ale patrupedelor, punctul T cozii păsărilor, labelor de dinainte și cozii patrupedelor. Animalele sînt montate toate pe un cadru gata pregătit pentru un schimb automat de elemente și nu ezită s-o facă.

Dragonul cu dublu corp care, la Toulouse (fig. 238), devorează capul unui personaj sezînd este un montaj de elemente ce aparțin unor specii diferite, realizarea acestuia urmînd cu strictețe aceeași schemă : cozile unei sirene în poziție inversă, pliate în curba T—E—P, capul unui patruped fixat în P, aripile și labele de pasăre articulate pe punctul E. Toate părțile corpului se află în același loc în dispozitivul de ansamblu, schimbîndu-și însă aparența animală (fig. 753).

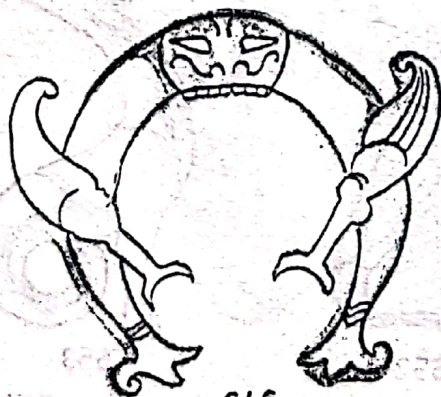
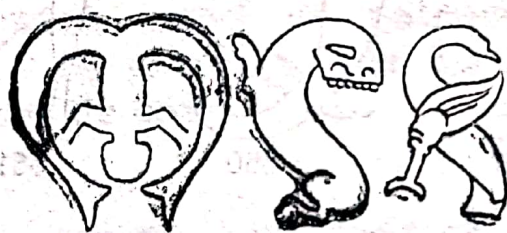
Piese de origine sînt raportate întocmai, fără vreo tentativă de readaptare. Operația e radicală și bruscă. Pare să corespundă unui stadiu în care fragmentele sînt reunite, dar nu și sudate. Datorită forței acestor combinații, animalul respectiv se află în fruntea unei vaste serii ornamentale, ca o rețetă tehnică și un model.

Capetele sînt elementele care, în mod evident, se pretează cel mai bine acestor transplantări. Capete de pasăre, de patruped, de șarpe sau de om sînt reduse, toate, la aceeași dimensiune și rămîn fixate în același punct al imaginii. Ajustarea lor nu pune nici o pro-

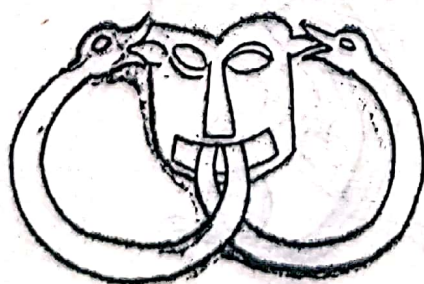


blemă. Astfel că le vedem ivindu-se neîncetat pe trunchiul altor animale, pe care le înzestrează cu o a doua natură. Păsări cu cap de leu (Jaak, fig. 230), cu cap de crocodil (Pavia, fig. 236), cu cap de om (Sens, fig. 362 și 363), șarpe cu cap de pasăre (Quedlinzburg, fig. 647), cu cap de fiară sălbatică (Angers, fig. 648), patruiped cu cap de pasăre (Hildesheim, fig. 267), cu cap de femeie (Villagrasa, fig. 180) se succed fără contenire. Sculptorul procedează metodic, fără să omită nici un procedeu.

Combi-na-țiile dintre pasăre, patruiped, pește și șarpe se obțin pe aceeași tramă și în aceleași condiții și cu trupul întreg. Capitelul de la Aulnay, cu animalele amestecate printre motivele II și III, ne oferă un exemplu tip în care părțile sînt încă degajate (fig. 649). Avem de-a face cu o creatură jumătate pasăre de la P la E și jumătate pește de la E la T, ce constituie



646



647



648





659



660



661



662



663



664



665



666



667



668

Asamblări similare se fac și în jurul șarpe-  
lui. La Pavia (fig. 670), reptila are un cap de  
patruped, aripi și labe de pasăre. Și își prinde



coada cu ghearele. La Villesalem (fig. 671), șerpii în formă de S, ce-și mușcă propriul lor corp, nu păstrează din pasăre decât aripile și labele. Curbele trasate de cele două animale sînt desăvîrșite. S-ar putea spune că este vorba de niște ornamente vii.

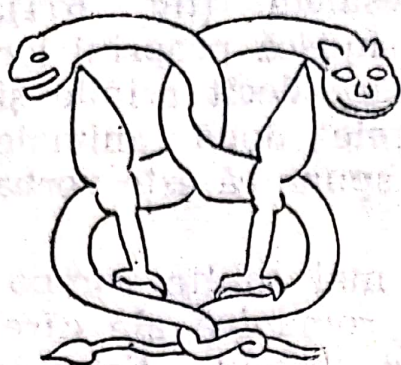
Creaturile alcătuite din mai multe componente mișună în sculptura romanică ale cărei structuri sînt unificate în absolut. Formele asamblate pe carcase geometrice se încorporează acestora în mod organic. Hibridul de diferite specii animale devine și un hibrid al ornamentului unde își descoperă resursele și o rațiune de-a exista.

Fără îndoială că bestiarul romanic s-a constituit pe un teren complex și pe un fond de legende alimentat de diverse izvoare veșnic prezente în spiritul omenirii, ca și de imagistica civilizațiilor succesive — Orientul, antichitatea clasică, Islamul — care ajunsese în mod fragmentar pînă în evul mediu. Cu toate acestea el se dezvoltă cu o remarcabilă unitate de forme și de tehnici. Monștrii iau naștere chiar în ornamentul transfigurat în ființă animată. Aceștia iau naștere și din asamblarea unor corpuri diferite cu reunirea mai multor ornamente, ca și din reunirea pe același ornament a unor corpuri diferite.

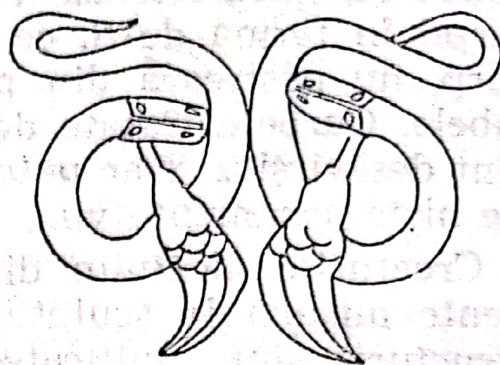
Aparatul teratogen este perfect pus la punct și acaparează toate materialele care i se pun la dispoziție, tratîndu-le în diferitele moduri care îl caracterizează. Toate speciile de animale sînt astfel transfigurate, recompuse po-







670



671

trivit unui mecanism precis, și chiar monștrii milenari care se găsesc din când în când printre acestea se supun în mod firesc aceleiași reguli.

Sculptorul romanic se dedă acestor jocuri cu figuri demontabile, încercînd o plăcere în a le desface și a le recompune în continua căutare a insolitului. Logica formelor deduse unele din altele multiplică silogismele care confundă datele. Astfel termenul de fantezie, în măsura în care acesta presupune o anume libertate și chiar dezideratul unui visător, nu convine definiției totalității acestei faune denaturate prin rigoarea analogiilor formale. Bestiarul romanic se constituie într-o antinomie a elementelor: pe de o parte o uniformitate a combinațiilor liniare, pe de alta diversitatea figurilor animate. Aici natura nu-și poate găsi locul fără să-și sacrifice propria ordine ordinii unei geometrii alcătuite din figuri regulate. Uniformitate și ordine devin aici în mod necesar dezordine și varietate în cadrul căroră deformările calculate creează o sintaxă și un limbaj corespunzător.



**I. Procedeu de protecție.** Obiecte și atribute complementare, monștri infernali, păsări ale Paradisului. Ornamentele angulare. Omul poligonal. Curbele frînte.

**II. Deformări anatomice.** Geometria antropomorfă a întregului corp și a membrilor acestuia. Obișnuitul și insolitul.

**III. Stabilitate și mișcare.** Figurile imobile și figurile agitate în același cadru. Dansatorii și acrobații. Disproporții, mișcări și gesturi emfaticе.

## I

Figura umană, introdusă în ordinea arhitecturii și în ornamentele acesteia, nu mai este liberă. Ea evoluează într-un spațiu construit și măsurat cu rigoare înăuntrul unor cadre atotputernice și a unor meandre care pun stăpânire pe orice formă rătăcită în câmpul lor de acțiune. Omul este supus aici aceluiași constrînger, aceluiași metamorfoze ca și animalul și se recompune potrivit aceleiași modalități. Personajele cu trup dublu și un singur cap de la Bellegarde (fig. 204) și de la Jazeneuil (fig. 432) se întîlnesc cu fauna fantastică. Dar omul ro-



manic nu se lasă tîrît de asemenea vîltori. Se întoarce de acolo, desfigurat, dar plin de forță. Umanitatea romanică își are propriii ei monștri, propriii ei acrobați ale căror resurse par ineputabile. Această umanitate continuă să uimească și să fascineze cu atît mai mult cu cît pentru sculptorii romanici ea reprezenta o realitate mai prezentă decît animalul care se întîlnește în lumea basmului. Cît de rare sînt animalele obișnuite în aceste compoziții în care cîinele se preschimbă în leu, calul în grifon sau în dragon, în vreme ce acolo omul rămîne întotdeauna identificabil.

Au fost chiar puse la punct unele procedee speciale pentru a-i asigura protecția.

Aceste procedee se împart în două categorii : 1) un asamblaj, în jurul figurii umane, de forme și de obiecte ce completează schema în care e cuprins ; 2) modulații de ornamente prin intermediul unor angulații care se adaptează subiectului.

În majoritatea motivelor II în as de pică, personajele antitetice nu înconjoară, ca animalul, tot cadrul T-E-P. Ele nu alcătuiesc decît un segment, P-E, curba P-T fiind reluată direct de vrejuri (Morlaas, fig. 673) sau de volute. La Lescure (fig. 674), volutele de deasupra celor doi demoni care torturează un condamnat se transformă în monștri infernali cu trup dublu și un singur cap.

La Brioude (fig. 295), același segment E-T este constituit de aripile a două genii ce călăresc pe lei, la Toulouse (fig. 675), de aripile demonilor, la Angoulême (fig. 296) și la Charlieu (fig. 297), de aripile îngerilor care păstrează astfel, deși urmează curbele ornamentului, proporțiile și atitudinile lor pline de grație. La Saintes (fig. 676), joncțiunea capetelor tijelor E-P, P-E se face printr-o spadă ridicată asupra unui personaj aplecat înainte.

Pentru motivele III cu ramuri ramificate, să ne amintim de scena Căderii în păcat (Elne,

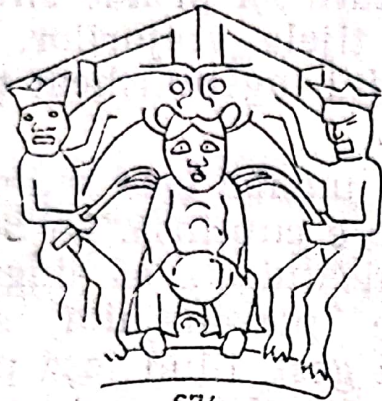




672



673



674



675



676

fig. 326 ; Valence, fig. 327) cu Adam și Eva așezați pe segmentul T-E, curba E-P fiind reluată de păsările Paradisului, introduse în compoziție tocmai în scopul acesta, ca și de figurile de la Ávila (fig. 331), unde aceeași curbă E-P este desenată de veșmîntul unui personaj, veșmînt care-i flutură deasupra capului.

Imaginea omului, de care e nevoie, se susține manipularilor brutale printr-un dispozitiv de accesorii și de attribute ce restabilește în mod integral tema ornamentală în cazul în care imaginea respectivă nu îi este întru totul adecvată. Sînt puncte și articulații, ustensile, aripi, arme, veșminte ce completează figura ne-



terminată și consolidează ansamblul. Imaginea omului este apărută de o influență devastatoare printr-o serie de structuri complementare corespunzătoare.

Metamorfoza sirenei-pește în om s-a realizat într-o oarecare măsură prin aceleași mijloace. La Brioude (fig. 677), personajul-demon înaripat, încornorat, rînjind, își prinde picioarele îndoite exact în felul în care își prinde sirena cozile, prelungite de tijele vrejurilor. La Valence (fig. 678), personajul îngenunchează ține în mîini tocmai aceste tije.

În ambele cazuri, figura umană este completată de ornamentul în care e cuprinsă. La Sens (fig. 679), această figură alcătuiește ea singură tot motivul II. Picioarele personajului sînt apucate și aici prin același gest, fiind însă prelungite nu prin tija E-T a vrejului, ci prin brațele personajului, ale cărui coate se află în punctul E. Silueta e asemănătoare cu aceea a unei sirene tip (fig. 680), dar aici e nu numai o adaptare a subiectului la schemă, ci și o reajustare a schemei la subiect.



677



678

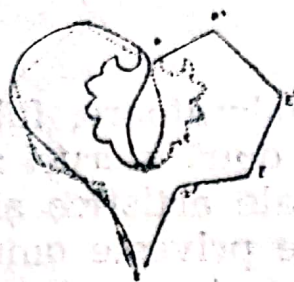


679



680





Corpul omenesc nu se pretează, fără a nu se denatura, ca cel al animalului, la realizarea oricăror curbe. El este articulat pe drepte și pe unghiuri. Astfel traseul în as de pică a fost descompus în hexagoane regulate, cu linia E-T frântă către mijloc, în E. Diferitelor versiuni — pătrată, dreptunghiulară, circulară — al motivului II (fig. 183, 184 și 185) li se adaugă câteva tipuri poligonale deosebite, mai adecvate. Cu brațele, coatele, picioarele, genunchii și umerii triangulați, personajele își păstrează forma membrilor.

Căci în general asemenea combinații angulare regăsim în dispunerea personajelor afrontate în motivul II, cu linia T-P frântă în T', în E' și în P' (fig. 681). La Aulnay (fig. 682), de pildă, capul se află, cum e și firesc, în punctul P, umărul corespunzător în punctul E, linia dreaptă E-E' desenează spatele, E'-T', șoldurile, punctul T' marcînd genunchii, iar punctul T picioarele. Personajele se înclină ușor, cu spatele încovoiat și un picior întins înainte. Nu se află într-un echilibru perfect, căci par să se clatine. Silueta lor, montată cu aceeași precizie, se întîlnește în mod frecvent în sculptura romanică, vădînd un compromis între imagine și abstracție, figura umană recompunînd o schemă fixă sau schema recompusă prin figura umană. Oricare ar fi modelul de alcătuire a acestor aranjamente, ele se realizează pe fondul și în subordinea ornamentului care, de altfel, își inventează propria lui specie umană.



## II

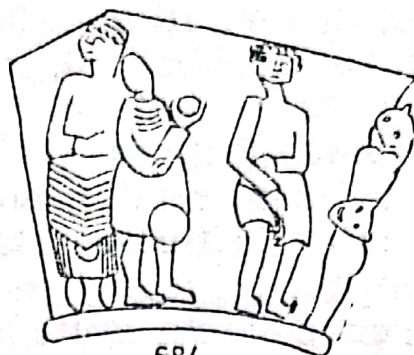
Din practicile acestea moderatoare, folosite de sculptorul romanic, reies două lucruri : deplina stăpânire a mijloacelor sale artistice și o anumită concepție în ceea ce privește omul. El se află așadar în totala cunoaștere a tuturor elementelor atunci când elaborează o mimică a corpurilor și a mișcărilor, determinată de unele constrângeri exterioare. Există un fel de expresionism medieval în care convulsiile și disproporțiile se transformă în gesturi. Omul, mărit sau diminuat din punct de vedere fizic, schimbându-și înfățișarea, uimește, emoționează în alt fel decât un animal bizar sau necunoscut. El posedă un limbaj mai direct și un vocabular comun care se instituie spontan, diformitățile asemănătoare, chiar provocate de factori diferiți, producând aproape aceleași efecte. Astfel capetele micșorate într-un triumphi (Vézelay, fig. 683), prin voluta unui capitel (Saint-Pierre-le-Moûtier, fig. 684) sau prin bucla unui vrej (Cahors, fig. 685), dau și ele personajelor aspectul unor uriași, în vreme ce, mărite într-o croșetă, personajele devin niște pitici. La Lavaudieu (fig. 205), capul personajului cu trup dublu ocupă jumătate din înălțimea totală a acestuia. Toate părțile figurii umane își schimbă în mod constant proporțiile, provocând neliniște și uimire. Regăsim în această multitudine de personaje aceeași obsesie pentru extraordinar ca și în cazul faunei.

Gâtul unui personaj-croșetă se micșorează și dispăre după propriu-i cap, înfipt între umeri (Beaugency, fig. 687) ; într-o figură-vrej, gâtul se întinde de-a lungul întregului corp, pînă ajunge la picioare (La Charité-sur-Loire, fig. 688). Brațele, asemeni unor baghete, se lungesc, se distanțează, urmînd volutele angulare ale capitelului (Le Mans, fig. 689) sau alcătuind o armură geometrică. La Nevers





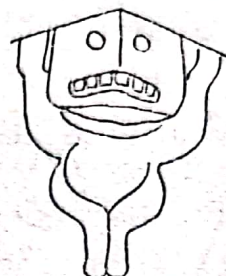
683



684



685



686



687



688

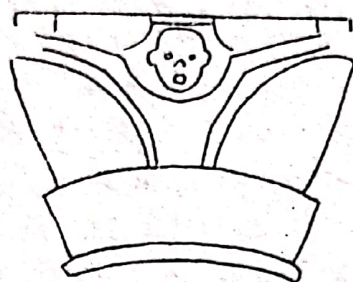
(fig. 690), coatele acestor brațe, desfăcute, ar depăși cu mult nivelul genunchiului. La catedrala din Puy (fig. 407), brațele oamenilor-croșete, cu capete enorme, sînt minuscule, volumul torsului lăsîndu-le prea puțin loc.

La muzeul aceluiași oraș (fig. 691), brațele devin solide, puternice, și se deschid larg reluînd curba capitelului cubic. La Saint-Leu-d'Esserent (fig. 249), brațele unui episcop care binecuvîntează se măresc sub atracția abacelor și devin amenințătoare.

Brațele capătă uneori și alte forme insolite. La Chadenac (fig. 692), adevărate tentacule mai lungi chiar decît corpul, acestea alcătuiesc, împreună cu picioarele, un antrelac clasic ce înlanțuie două creaturi simiești aflate în luptă.



La Lavaudieu (fig. 693), brațele Evei, înspăimîntată după Cădere, ridicate, cu coatele ascuțite, urmează conturul unei palmete. La Villers-Saint-Paul (fig. 694), ele sînt lipsite de coate, aidoma unor reptile, două tipuri de ornament cu o mîna la fiecare capăt, ținînd, fiecare, cîte un cap tăiat. La Avy-en-Pons (fig. 695), constituie, cu palmele unite peste pîntece, un desă-



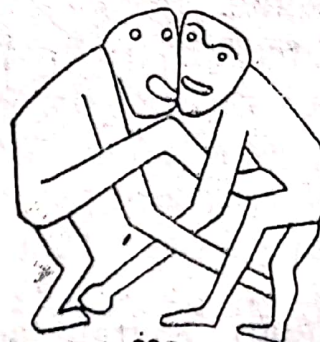
689



690



691



692



693



694



695



696



697



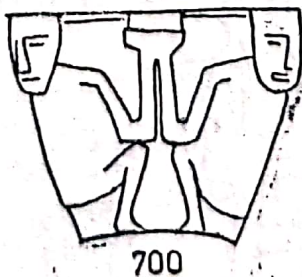
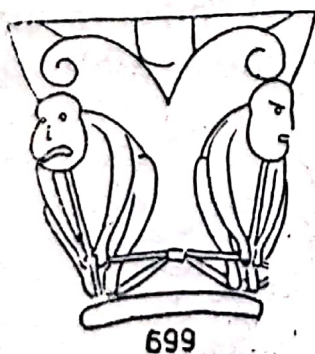
698



vîrșit as de pică din motivul II. Frunzele palmetei se recunosc în largile mîneci încîlcite prin barba ascuțită a personajului. În aceeași biserică se află o figură și mai stranie încă (fig. 696), un personaj fără trunchi ce execută un mare salt pe astragal. Picioarele acestuia, ridicate vertical, alcătuiesc laturile unui dreptunghi regulat. Nu subzistă însă decît un singur picior, unul fiind înlocuit cu un braț. Cel de al doilea picior, răsucit, este, ținut de o mînă, cu gestul sirenei.

Pentru morfologia trunchiurilor, a torsurilor umane, să ne amintim de personajele dreptunghiulare, triunghiulare, poligonale și circulare (fig. 67, 76, 77, 78, 79, 80 și 82), ce reprezintă temele elementare ale geometriei antropomorfe. La Cahors (fig. 697) și la Charité-sur-Loire (fig. 698), trunchiul uman se pliază în vrej. E mobil și miraculos de suplu. Se rotunjește, capătă burtă, o masă greoaie încremenită într-o croșetă la Lescar (fig. 699) și la Tournus (fig. 700). La Saint-Savin (fig. 701), mijlocul i se subțiază între două încolăcirii de șarpe, pe cînd la Moissac (fig. 702), corpul unui personaj culcat peste astragal se vădește rigid și drept ca o baghetă. Aceeași anatomie pare să poată dobîndi, după necesități, orice formă.

Sîntem departe de măsura antică, bazată pe raportul dintre părți, unde toate proporțiile sînt stabilite unele prin altele, astfel încît o statuie poate fi reconstituită în întregime după un singur fragment. Noțiunea de canon organic este necunoscută în sculptura romanică, unde

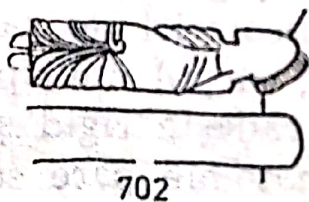




omul este măsurat prin niște moduli care nu au nici o legătură cu el.

Iar rezultatul este o umanitate contrafăcută : bărbați robuști cu niște picioare rahitice, cu un cap enorm (Lavaudieu, fig. 703 ; Saint-Martin-du Canigou, fig. 704), cu brațe excesiv de lungi, împletite cu picioarele (Oloron, fig. 705), ființe filiforme purtând o mască imensă (Bellegarde, fig. 204), cocoșați cu capul înfipt între umeri (Cosne, fig. 706), oameni în chip de sferă, cu capul între picioare (Aulnay, fig. 441), arătări, oameni care stîrnesc uimirea, estropiați și acrobați.

Fără îndoială că această umanitate ciudată s-a răspîndit conform aceleiași reguli, în aceeași lume și pe aceleași suporturi ca și bestiarul fantastic. Și a dobîndit o amprentă animalieră care îi conferă, în anumite cazuri, un caracter sălbatic și feroce fără a i se tăgădui însă identitatea sa umană. Înfruntarea dintre obișnuit și insolit nu face decît să amplifice efectele.



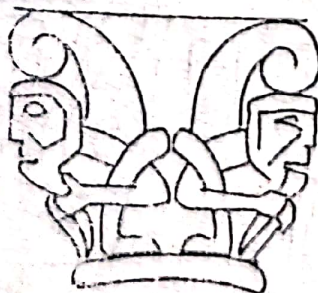
702



703



704



705



706

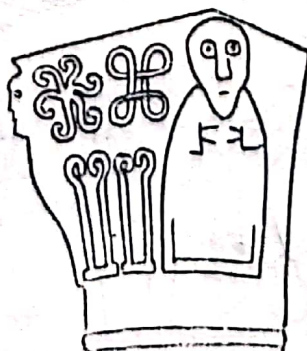


### III

Fixitatea formelor nu determină numai structurile și diformitățile corpului, ci și mișcările acestuia. Oroarea de vid, atracția cadrului, obligația de a se conforma unei scheme imobilizează sau agită. Personajul de la Villers-Saint-Paul, Sfântul Petru care-și ține cheia bine strânsă la piept, este rigid, o adevărată dală de piatră așezată vertical. Personajul pătrat de la Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 69), pliat în trei, în unghiuri drepte, sfidează toate legile echilibrului. Același cerc poruncește, și el, când oameni pîntecoși, stînd calmi în picioare (Vaison, fig. 82), când acrobați executînd puntea (Avallon, fig. 76 ; Vézelay, fig. 78).

Personajele-croșete de tipul I și III sînt, prin definiție, niște figuri stabile, în afară de cazul în care se bat între ele. Mișcările lor nu sînt libere, brațele cad de-a lungul trupului, se strîng, se încrucișează pe piept. Uneori aceste personaje sînt ridicate de atlanții care susțin abaca (Saint-Révérien, fig. 468). Unele cariatide ce par să poarte greutatea pe capul lor (Autry-Issards, fig. 707) devin simple figurante. Prin sobrietatea gesturilor, aceste personaje evocă solemnitățile rituală a anumitor ceremonii religioase. În unele cazuri, ele atenuază caracterul dramatic al acestora.

Personajul-croșetă de tipul II, determinat de contur și nu de axă, se pune în mișcare înăuntrul aceluiași bloc. La Tarragona (fig. 708), acesta are înfățișarea unui înger ce se apleacă asupra celor trei magi adormiți, la Saintes (fig. 709), a unui om lăsat pe spate ce-și înfige





spada în trupul unui animal. Dublate în aceeași masă, personajele respective încep să se bată (Saint-Savinien, fig. 710).

Cadrelle fixe declanșează mișcări violente. Îngerii se dau peste cap și apoi se ridică, executînd adevărate piruete în jurul aureolei Mîntuitorului (Hereford, fig. 50). Personajul se așază în genunchi, se îndoaie sub panta unui lintou din Auvergne (Le Chambon). La Saint-Martin-d'Ainay din Lyon (fig. 186), Arhanghelul Mihail, în picioare pe balaur, se apleacă puțin înainte sub presiunea motivului I. La Charité-sur-Loire (fig. 292), aceleași curbe împing înapoi torsul și brațele celor două personaje rampante. La Saint-Paul-lès-Dax (fig. 711), îngerii proiectați în aer de către vrejuri se cabrează cu grație. Personajul îngenunchiază înlăuntrul aceluiași ornament (Villers-Saint-Paul, fig. 712) sau sub greutatea croșetei



708



709



710



711



712



713

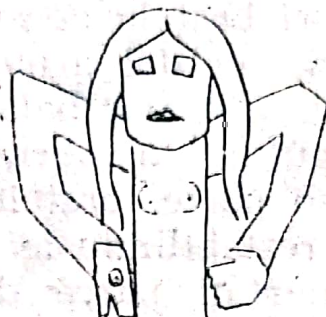
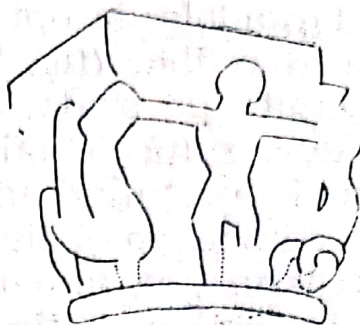


714





715



717

(Brive, fig. 713). Își ridică brațele (Angers, fig. 715) sau și le întinde orizontal (Cosne, fig. 716) în conformitate cu structura capitelului. La Brive (fig. 717) are coatele ridicate mai sus decât umerii, potrivit conturului tijei T-E-P în as de pică.

În articolul său asupra apostolilor și a jonglerilor din sculptura romanică, Focillon<sup>1</sup> a studiat o parte din aceste mișcări determinate de atracția nu a întregului corp de către cadru, ci numai a articulațiilor acestuia și a punctelor proeminente: capul, umerii, coatele, genunchii, picioarele. Această localizare a contactelor provoacă o agitație sacadată. Personajul se animă, gesticulează, merge, aleargă, se înclină, cade, șovăie, se ridică. „Dansatoarea” de la Bourges, apostolul de la Souillac și „înotătoarea” de la Arles ne oferă câteva exemple tip cărora le vom adăuga dansurile și exercițiile acrobatice reglate, în totalitatea lor, de către ornament.

<sup>1</sup> H. Focillon, *Apôtres et jongleurs romans*, în *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1929. A se vedea și *L'Art des sculpteurs romans*, Paris, 1931, cap. IX, „Études des mouvements”, p. 197 și urm.

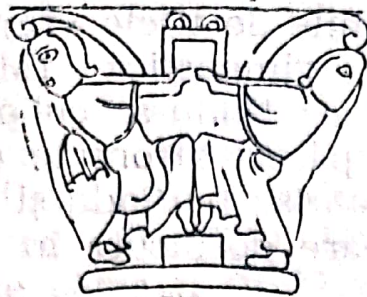


O farandolă de opt figuri acoperă un capitel de la Marcilhac (fig. 302 și 718), torsurile grațios lăsate pe spate, un picior ridicat, brațele întinse, o suită de falduri fluturînd în chip de palmetă aparținînd motivului II. Mișcarea întregii siluete, ca și fiecare gcst, este comandată de structura sa imuabilă. La Chadenac (fig. 719), îngerii ce susțin aureola se cabrează spre spate, îndoindu-și brațele deasupra capului. Și tot așa, dansînd, cei doi arhangheli se luptă, la Toulouse (fig. 720), cu balaurul. Genunchii lor se îndoie puțin, trupurile se redresează, se apleacă într-o parte, brațele lor ridicate și bătaia aripilor restabilindu-le echilibrul. Plutesc, alunecă, purtați parcă de vînt, reluînd unduirile tijelor ramificate ce par a fi implantate în chiar trupul monstrului. Imaginea și ornamentul se suprapun în mod desăvîrșit.

La Gerona și la San Cugat del Vallés (fig. 721), dansatorii se dau peste cap și merg în mîini. La Gerona, picioarele li se îndoie întocmai ca frunzele de acantă-croșete. Șerpi se încolăcesc în jurul acestor personaje minate de violență, în vreme ce pe fețele capitelului muzicanții cîntă la violă, iar un episcop slujește liturghia. La San Cugat, faldurile veșmintelor nu cad aidoma mănunchiului de frunze îndoite, ci perfect drept, asemeni pilaștrilor de la turnulețele ridicate pe partea de sus a coșului capitelului, în colțuri. Tot cu capul în jos stă și femeia de la Modena (fig. 723), care ține în mîini o spadă, la fel și bărbatul de la Saint-Paul-lès-Dax (fig. 724), agățat cu picioarele de abacă, părul căzîndu-i în evantai peste astragal. La Gerona, damnații merg în mîini pe dinaintea cazanului din Infern, în vreme ce demonii îi țin de picioare și-i scutură aidoma unor animale proaspăt vîinate.

Acestea sînt figuri acrobatice care mai au oarecare legătură cu subiectul, dar exhibiții de felul acesta se fac și în scop demonstrativ, în vederea unui spectacol popular. Gimnaști și

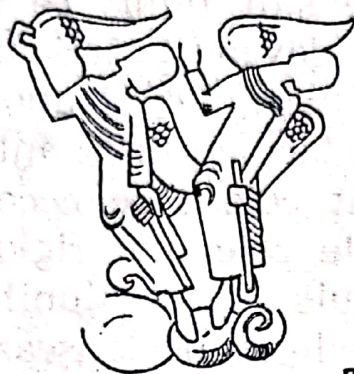




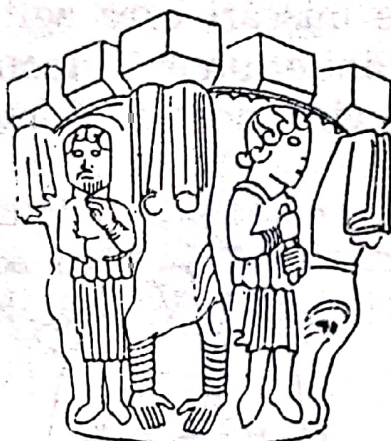
718



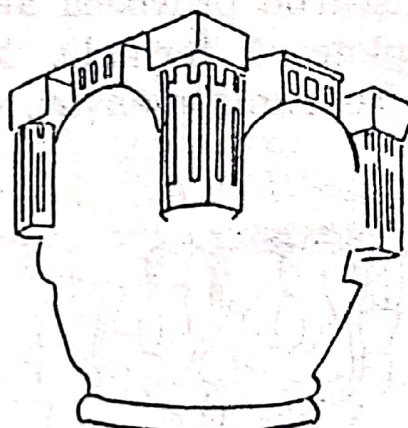
719



720



721



722



723



724

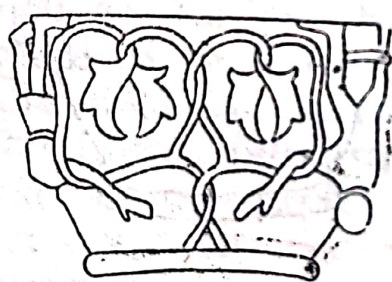
acrobați își prezintă amețitoarele lor numere slujindu-se de ornament ca de o bară fixă sau de un trapez mobil. Stau atârnați cu capul în



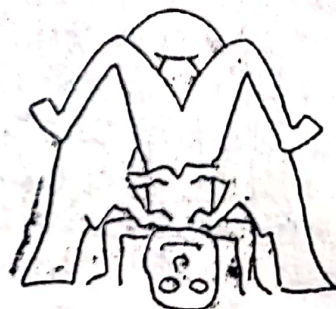
jos, prinzându-se cu mâinile de tijele vrejurilor ca de niște aparate de gimnastică (Milano, fig. 725). Merg în mâini agățându-se cu picioarele de gîturile a două păsări afrontate (Saintes, fig. 726), sau se răsucesc punîndu-și capul între propriile lor picioare desfăcute în as de pică (Brive, fig. 727).

Figurile de acrobație sînt figuri ce aparțin ornamentului. Omul își dovedește îndemînarea, realizînd adevărate minuni cu trupul său. Avem întotdeauna de-a face cu niște antinomii. Structurile imobile sînt cele care accelerează flexiunile, și în tramele cele mai rigide, cele mai strînse, se dezlănțuie contorsiunile cele mai neașteptate. Mișcările se declanșează și se transmit cu precizia unui ceasornic.

Mișcările provoacă alte mișcări care agită și completează formele. Mîinile unor personaje, care sugrumă monștri, devin enorme (Romans,



725



726



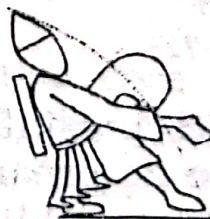
727



728



729

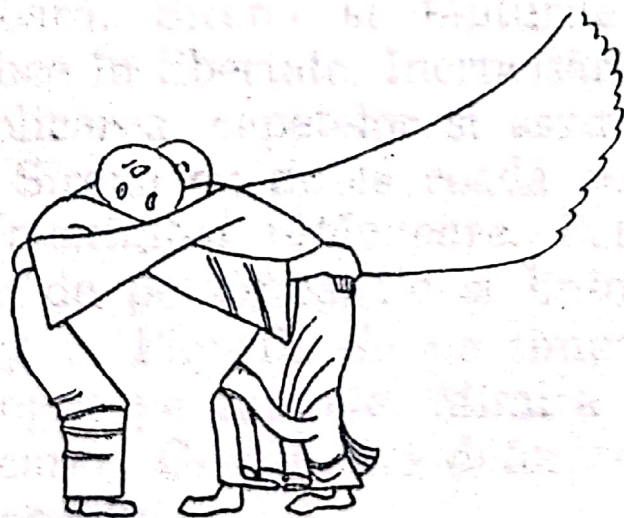


730



fig. 728 ; Tournus, fig. 217), ca și mîna unui personaj ce binecuvîntează (Saint-Leu-d'Esse-  
rent, fig. 249). În Judecata de apoi de la Saint-  
Révérien (fig. 729), brațul pe care îngerul îl  
întinde către o ființă minuscule, aidoma unui  
copil, se lungește pînă la pămînt. La Modena,  
unde avem de-a face cu un războinic, același  
elan produce același efect, ca și în scena Luptei  
cu îngerul (fig. 731). Brațele excesiv de mari  
ale celor două personaje, dintre care unul în-  
aripat, conferă scenei un accent plin de pate-  
tism.

Căci în speculațiile acestea ornamentale in-  
tervine acel organ pe care îl creează funcția.  
Atlantul șezînd, reprezentat pe o bază sculp-  
tată de la Dax (fig. 733), susține un astragal  
superior și cu mîna și cu piciorul. Piciorul său  
stîng, înălțat cu putere și pe care îl apucă,  
în același timp, cu cealaltă mîna, este de trei  
ori mai lung decît cel drept, îndoit. Hipertrofia  
fizică pare să fie determinată în mod nemijlo-  
cit de propria-i acțiune.



731



732



733



La Vézelay, mîinile lui Isus ce aruncă raze de lumină asupra apostolilor, dirijate de triangulația timpanului, sînt mărite datorită gestului suveran ce semnifică puterea supraomenească. O mimică și un vocabular destinat comunicării se constituie în același timp cu demonstrațiile acrobatice, adăugînd o adevărată forță de expresie combinațiilor liniare, care sînt suportul și însăși rațiunea acestora. Deformările și dereglările se statornicesc datorită geniului unei arte în chiar inima regulilor arhitecturii și ale ornamentului său. Dar dezordinea aceasta nu este o consecință negativă, un joc gratuit. Oamenilor pe care i-a denaturat, ca și gesturilor acestora, dezordinea respectivă le conferă o forță semantică, forță ce are valoarea unui limbaj. Mîna enormă se ridică pentru a lovi sau pentru a binecuvînta. Picioarul devine gigantic pentru a porni într-o cursă imposibilă. Stabilitatea însăși a figurilor conferă formelor o pondere și o substanță supranaturale.





**I. Ultimul stadiu.** Sciziunea dintre geometrie și figurativ. **II. Geometrie.** Figuri abstracte disimulate în natură. „Constructivismul” romanic. Veșmîntul geometric, figurile regulate ale faldurilor, triunghiuri, cercuri și spirale. Teme decorative, fascicule, evantaie, cochilii, armonici. Faldul ordonator, faldul-ornament și răspîndirea lui. **III. Monstrul eliberat.** Deformare, disproporție fără constrîngere exterioară. Sirena și făpturile bicefale heraldice în libertate. Încrucișări și grefe. Multiplicarea capetelor și asamblări directe. Sirena cu dublă coadă recompusă. **IV. Umanitatea rătăcitoare.** Personajele-croșete de pe timpanele și lintourile din Auvergne. Figurile de pe timpanele din Bourgogne pe capitele. Mimica romanică și mișcarea. Gestul care deformează. Ritmul dansului.

**I**

Sculptura romanică este străbătută de contradicții. Formele complexe, structuri și totodată dezordini, sînt elaborate printr-un joc de for-

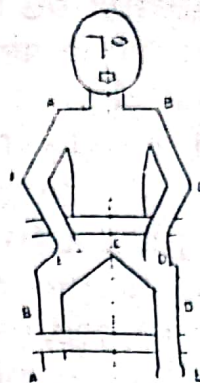


te opuse. Aceste forme frapează în primul rînd prin exuberanța lor, prin somptuoasa lor confuzie, printr-un tumult lipsit aparent de măsură, dar toate acestea sînt totuși consecința faptului că se supun unei ordini. Îmbinarea, în același corp, a două date contrarii, imaginea și abstracția, nu se poate face fără ca una din date să nu se supună celeilalte, o supunere, în împrejurarea de față, regeneratoare. Imaginea nu este nimicită, ea se creează din nou prin abstracție, desfigurîndu-se. Deformare și formare sînt acțiunile sinonime ale genezei unei lumi noi în care canonului organic, specific realității vii, i se substituie figuri regulate create în absolut, în care mijloace de expresie puternice sînt descoperite în depravarea naturii, în care diferite mișcări sînt declanșate de resorturi disimulate în interiorul unor armături fixe. Combinate într-un ansamblu coerent, cele două părți antinomice sînt unite în mod indisolubil. Procesul acesta evolutiv conține totuși un ultim stadiu, cînd intervine un fenomen de dezintegrare, fiecare din elementele respective recuperîndu-și propria ei valoare. Elaborată în jurul și plecînd de la cadrele arhitecturale, geometria își continuă speculațiile liniare pe cont propriu. Luînd naștere în sînul unor labirinturi ornamentale, fauna și umanitatea aceasta fantastică se sustrag acestor speculații, continuînd să se multiplice în deplină libertate. Sistemele se reproduc și se repetă potrivit unui anume automatism, ca în virtutea vitezei dobîndite pe un teren veșnic propice.

## II

Reducerea formelor la figuri regulate nu relevă numai legea cadrului și a ornamentului. Această reducere corespunde unei anumite viziuni a lumii care, și ea, are unghiurile, dreptele și curbele ei. Unii gînditori n-au văzut oare în geometrie însuși sufletul universului? Un text





734

de Robert Grossetête a fost citat de Focillon<sup>1</sup> în legătură cu sculptorii romanici obsedați de geometria naturii, în care descoperă, prin simplificare, trăsături și asamblaje de forme pure pe care le reafirmă cu toată puterea.

Din structura corpului omenesc reies câteva poligoane. La Souvigny (fig. 734), un personaj de pe capitel formează două hexagoane suprapuse, laturile unuia fiind alcătuite din umeri (A-B), de brațele îndoite (B-C, A-F și F-E, C-D) și de centură (D-E), iar laturile celuilalt de șolduri (E-C și C-D) și de picioarele desfăcute (B-A, D-E). Corpul omenesc este astfel recompus pe traseele poligonale și simetrice ce emană din el însuși.

La Mauriac (fig. 735) avem de-a face cu o serie de îmbinări. Silueta unui personaj de pe timpan se descompune în trei triunghiuri aflate în dezacord geometric, dintre care unul (A) este format din picioare, al doilea (B) din șolduri și de centură, iar al treilea (C) de brațul drept ce ține în mână o carte. Una din laturile triunghiurilor B și C se ridică pe aceeași verticală care delimitează torsul. Relevate în diferite părți ale figurii umane, figurile regulate se îmbină potrivit propriilor lor norme. Nu este vorba, ca la Teighton Bishop's (fig. 72),

<sup>1</sup> H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, Paris, 1931, p. 229.



de un personaj în formă de triunghi, ci de unul triangulat, în care schemele se grefează pe niște articulații normale.

Aceste placări și aceste fragmentări geometrice ale volumelor și ale corpurilor devin în cele din urmă un procedeu curent. La Autun (fig. 736), demonul de pe unul din capiteli, care cade cu capul în jos este compus din opt triunghiuri, cele patru aripi fiindu-i fixate la coate și la genunchi, la picioare și la brațe. Fiecare din aceste figuri este degajată și perfect lizibilă. La Beaulieu (fig. 737) ele se îmbucă unele în altele. Toate articulațiile unui personaj de pe timpan, umeri și coate (A și B), genunchi (E și C) și călcâie (C și E) corespund vîrfurilor triunghiurilor ale căror laturi se întretaie și se îmbină. În aceste descompuneri analitice și în aceste recompuneri de contururi epurate distingem unele investigații constructive, ca să folosim o terminologie modernă.

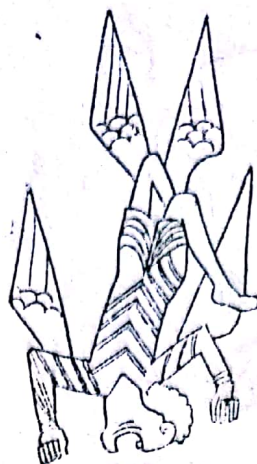
Aceste placări geometrice se realizează și cu ajutorul faldurilor. Există un anumit număr de falduri, ale căror scheme sînt reluate în mod constant: falduri ce cad drept, falduri frînte, triunghiulare sau în zigzag, falduri curbe. Temele liniare corespund în general diferitelor părți ale corpului pe care le acoperă și, în același timp, le și susțin. Placajul devine într-un fel oarecare un cadru, ce capătă astfel caracterul unui ornament. Astfel, la Corneille-de-Conflent (fig. 738), Fecioara în glorie este acoperită de două largi evantaie ce i se deschid, întocmai ca două palmete, peste piept și peste picioare.

La Aulnay (fig. 740), un înger de pe arhivoltă este realizat în întregime pe aceste eșafodaje vestimentare constituite de un triunghi isoscel A-C-D, împreună cu două alte triunghiuri, A-C-B și A-D-E, ridicate pe laturile lui, și un segment de cerc avînd linia C-D drept coardă. Silueta este angrenată într-o rețea de falduri răspîndite pe vută. La Cahors

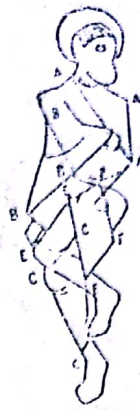




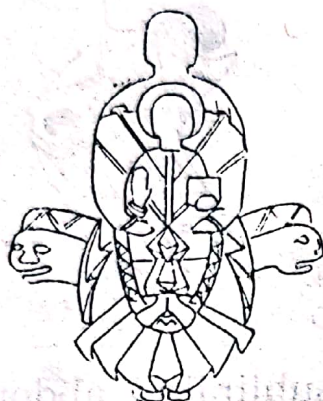
735



736



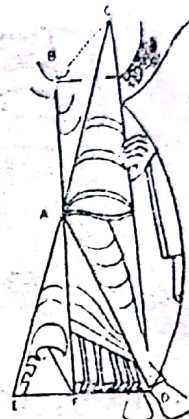
737



738



739



740

(fig. 741), îngerii din scena Înălțării, proptiți sub presiunea unei curbe ornamentale, sînt susținuți de trei triunghiuri A, B, și C, adevărate evantaie aplicate pe timpan.

Fără îndoială că faldurile veșmintelor personajului romanic sînt alcătuite în funcție de volumele pe care le acoperă și ale căror elemente le reunește în mod diferit. Totuși, aceste falduri nu cad în mod firesc, ci se imobilizează în niște scheme elaborate în abstracție, ca și formele pure. Desenul căderii stofei e de fapt redus, ca și ornamentul romanic, la cîteva teme elementare ce se regăsesc, mereu aceleași, în diferite combinații, ca în faldurile în formă de mici triunghiuri isoscele ce garnisesc veșmintele plisate (Saint-Paul-lès-Dax, fig. 742): faldurile drepte, aidoma striatiilor unui suport arhitectural, arcele de cerc înlănțuind trunchiul, picioarele și brațele (Aulnay,



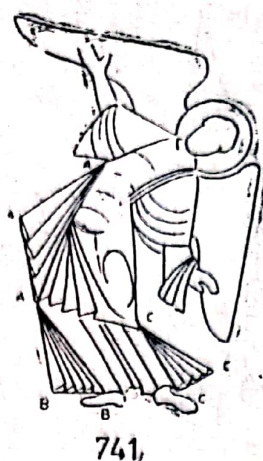
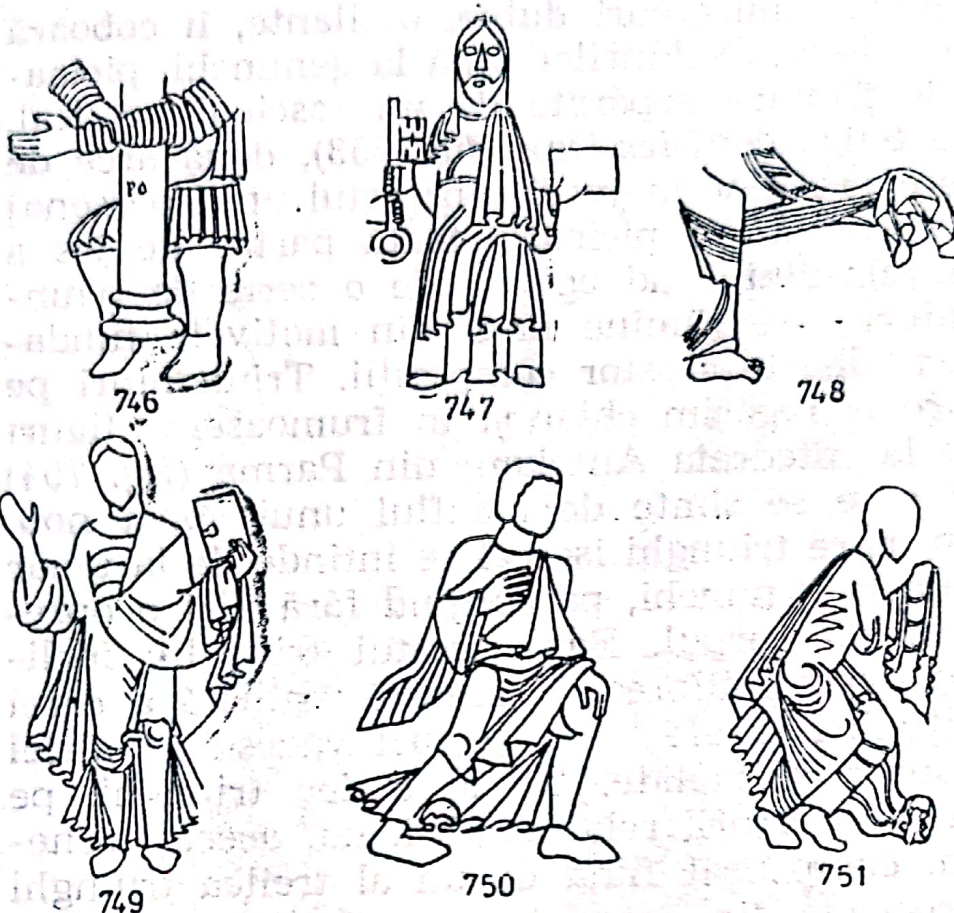


fig. 743), traseele circulare subliniind abdome-  
nul și genunchii, spiralele marcînd genunchii  
și rotindu-se peste șolduri (Vézelay, fig. 744 și  
745). Există, de asemenea, și falduri în formă  
de armonică, fascicule și cochilii de falduri. La  
Saint-Nectaire (fig. 746), tunica lui Samson  
este alcătuită în întregime din falduri strînse  
ca niște foale. Fasciculele de falduri care cad  
evazîndu-se formează adesea cadrul și axele  
personajului respectiv (Andlau, fig. 747), pe  
cînd cochilia, un smoc de pliuri în formă de  
clopot, marchează marginea răsfrîntă a unui  
veșmînt luat de vînt (Donzy, fig. 748).

Corpul omenesc este închis într-o armură de  
geometrie textilă prin combinarea unor figuri  
fixe. Tòrsul lui Isus din înălțarea de la Cahors  
(fig. 749) este înveșmîntat în două triunghiuri,  
dintre care unul striat de curbe. Cîteva „fasci-  
cule“ îi cad de pe umăr și de pe braț, dînd  
amploare gestului, „evantaie“ se deschid de o  
parte și de alta a picioarelor, ca niște vele ce  
par să-l ducă de-acolo. La Angoulême (fig.  
750), personajul își ia avînt cu ajutorul cîtorva





evantaie, adevărate eleroane, ce i se deschid îndărătul picioarelor și ale brațelor. La Charité-sur-Loire (fig. 751), personajul e încadrat de două „fascicule“, dintre care unul se află pe spatele-i înclinat, iar celălalt îi atârna vertical din mîna stîngă, ridicată. Silueta întregă e închisă într-un triunghi al cărui vîrf inferior se sprijină pe „cochilie“, la marginea unei bucăți de stofă ce flutură în vînt.

Volumele sînt fragmentate de figurile regulate care le străbat suprafața și fracționează oarecum planurile. Unghiurile, liniile drepte și cele curbe se multiplică, se întretaie și se îmbină imprimînd maselor stabilizate desene ce sugerează mișcarea. Relieful personajelor, reprezentate fie în picioare, fie șezînd, este animat și subliniat de geometria veșmîntului lor. Figura rigidă a Mîntuitorului de pe un capitel din Hildesheim (fig. 752) are pe piept un pliu-armonică, pliu ce-i cade oblic din umăr pînă în dreptul abdomenului, înconjurat de elipse.



Cîteva semicercuri duble, oscilante, îi coboară de-a lungul șoldurilor pînă la genunchi, picioarele fiindu-i separate de un fascicul vertical. La Saint-Paul-lès-Dax (fig. 753), două arce de cerc se rotesc în jurul pîntecelui unui personaj reprezentat în picioare, toată partea de jos a veșmîntului fiind agitată de o serie de triunghiuri care rămîne unul din motivele fundamentale ale acestor compoziții. Triunghiuri pe care le regăsim chiar și în frumoasele figuri de la catedrala Antelami din Parma (fig. 754) în care se simte deja suflul unui spirit nou. Un mare triunghi isoscel se întinde de la umăr pînă la genunchi, parcurgînd fără nici o opreliște tot corpul. Baza acestui triunghi, înclinată, dezechilibrează această siluetă a cărei atitudine și ale cărei gesturi vădesc de altfel o mare sobrietate. Un al doilea triunghi, pe una din laturi, reia, amplificînd, aceeași schemă, compensat fiind de un al treilea triunghi care cade, lin, în partea opusă, aidoma oscilației unui balansier care reglează mișcările în interiorul unei forme echilibrate și fixe. Picioarele sînt încadrate de trei fascicule.

Aceleași pliuri declanșează și ele, pe suprafețe, unele mișcări pline de violență. Adevărate labirinturi liniare se ivesc dintr-o învolburare de stofe. Avalanșe de zigzaguri și de triunghiuri se revarsă în jurul gîtului și pe piept. Evantaie se rotesc pretutindeni. Mînecele se acoperă de brățări. Acestea sînt niște armături rigide, grele, supraîncărcate. Pe un relief de la Sauve-Majeure (fig. 755), această geometrie somptuoasă în care e înveșmîntat Dumnezeu-Tatăl contrastează cu goliciunea Evei, proaspăt trezită la viață, pe care Creatorul o ridică ținînd-o de pînă.

Aceași supraabundență barocă pune în valoare tramele structurate ale țesăturilor suple, spumoase. Pliurile se ivesc și se pierd în unduirile suprafeței. „Evantaiele” devin flexibile, striatiile se atenuează, se apropie unele





752



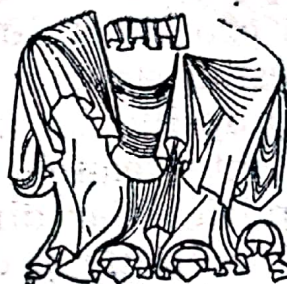
753



754



755



756

de altele, dar în aceeași ambianță. La Donzy (fig. 756), veșmîntul Fecioarei în glorie cade într-un vârtej de fascicule agitate și de cochilii.

Introdus în relief sub formă de falduri, desenul geometric se grefează pe el etalîndu-și propriile lui combinații. Fără îndoială că la origine acest desen a fost determinat de configurația suportului, dar sub semnul abstracției, a căutării figurilor regulate care se desprind de aici, se detașează, se reconstituie ca o urzeală independentă. Savantele dispozitive alcătuite din poligoane și din fascicule, din evantaie și din spirale rămîn încă niște simple ornamente care nu mai deformează și nu mai intră în compoziția corpului omenesc pe care îl învâluie. Obsesiile geometrice se concentrează asupra veșmintelor. Figura Atotputernicului de la Sauve-Majeure (fig. 755) și cea a Fecioarei de la Donzy (fig. 756) rămîn impasibile. Și sînt drapate, amîndouă, în stofe triangulate și în cochilii.



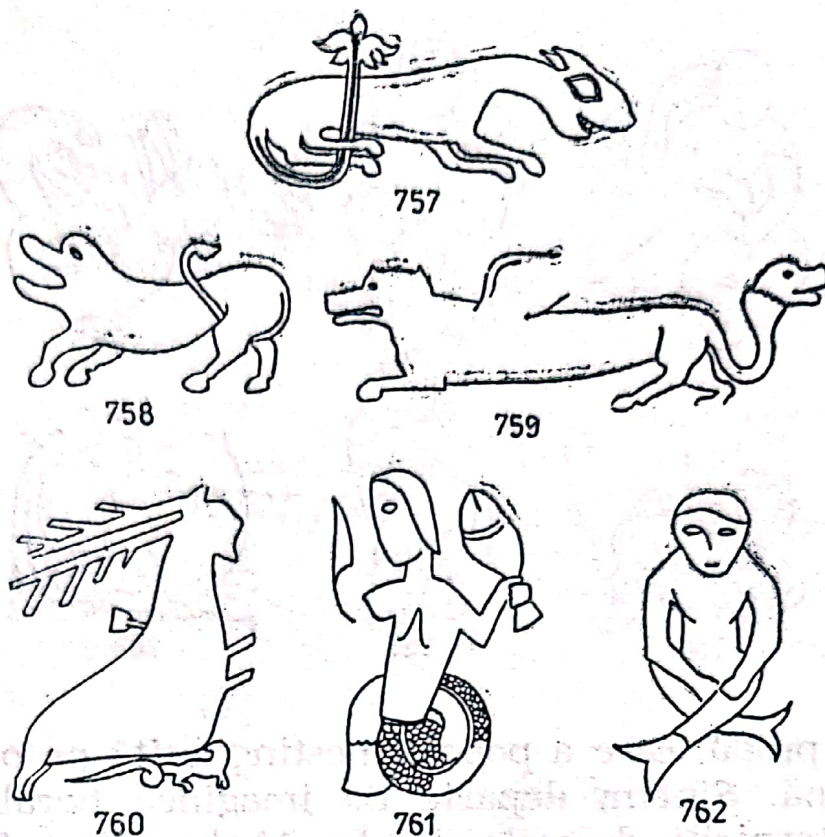
### III

Abstracțiile și deformările care rezultă de aici, și care se află la originea unui mecanism vizionar, își urmează evoluția lor independentă, fiecare în domeniul său propriu. Evoluție în cursul căreia au loc unele sciziuni și diversificări. Structurile geometrice se dezvoltă pe suprafață. Figurile deformate își continuă, la rîndu-le, plăsmuirile fanteziste, libere de orice constrîngere exterioară. Amprenta pe care au lăsat-o aceste figuri în spirite le-a favorizat extrem de mult proliferarea.

Recompusă, desfigurată de legea cadrului și de cea a ornamentului, figura animală se subtrage acestor structuri reluîndu-și aranjamentele cu propriile lor forme. Bestiarul romanic stîrnește întotdeauna uimire. Ciudățeniile sale se multiplică chiar dincolo de tradițiile legendare. Diformitățile și disproporțiile sînt căutate ca niște adevărate minuni ale naturii. Vedem apărînd astfel patrupede cu un gît extrem de lung (Pitsford, fig. 757) sau suprimat pur și simplu, avînd capul înfipt direct între umeri (Fritwell, fig. 758), patrupede cu trupul excesiv de lung (Beaulieu, fig. 759), procedeu care nu se supune nici unui imperativ tehnic și nici nu e consecința unei stîngăcii, ci doar a unei obsesii pentru insolit.

La Saint-Aignan (fig. 760), cerbul aflat în plin avînt are un torace puternic, coarne magnifice și picioare minuscule. Evadat din cine știe ce cadru arhitectural, animalul duce cu sine formele și diformitățile care au fost fixate înlăuntrul acestuia. Monștrii părăsesc armăturile rigide în care au fost creați și dobîndesc o totală libertate de mișcare. Sirena marină își încolăcește coada în jurul propriului ei trup și ridică în aer un pește întreg în chip de a doua coadă (Angers, fig. 761). Și lasă să-i cadă cozile pe care și le încrucișează asemenea picioarelor (Lescar, fig. 762). Reptilele ce se substituie cozilor sirenei ajung și ele să se elibereze. Cei





doi șerpi, care, la Tournus (fig. 217), descriu curbele lor simetrice de o parte și de alta a unui demon care îi ține în mâini, se ridică, suprapuși, de aceeași parte a personajelor pe care le atacă, la Charité-sur-Loire (fig. 763), pe când la Gerona (fig. 764), încolăciți în continuare în jurul picioarelor unui damnat, chinuit în Infern, sparg dispozitivul clasic al sirenei, repezindu-se în toate direcțiile. Subiectul învinge, într-un fel, schema care l-a făurit. Până și figurile heraldice încremenite în structura lor ornamentală și semantică, inalterabilă prin definiție, se animă și se avîntă pe propriul lor drum.

Acvila bicefală care, la Ripoll (fig. 319), își deschide maiestuos aripile, cu labele și cu gîturile riguros simetrice, reapare, plină de viață, la Barcelona, în mănăstirea San Pablo del Campo (fig. 765). Puternicul său gît dublu, cu cap de dragon, se lasă pe spate, ghearele-i puternice se prind de coșul capitelului, aripile, mici, se strîng. A devenit o fantastică pasăre

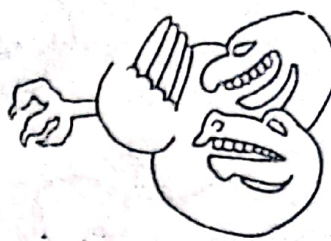




763



764



765



766



767

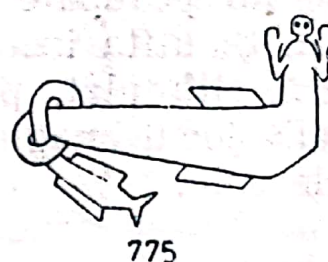
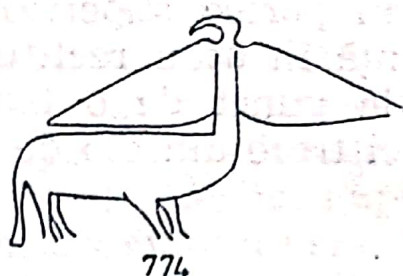
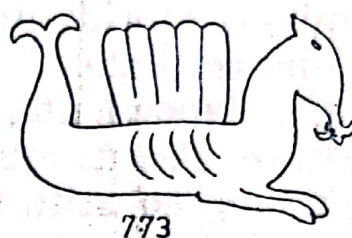
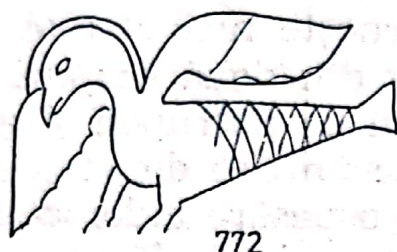


768

de pradă, care a poposit nestingherită pe o coloană. Sîntem departe de imaginea heraldică statornicită de milenii. La Modena (fig. 766), dragonul bicefal, motivul III și X de la Poitiers (fig. 308 b), șerpuiește în jurul unui patruped care-i devorează unul din capete.

Determinată de multiplicarea corpurilor unei creaturi compozite, tema multiplicării capetelor se răspîndește pentru ea însăși. Așa că vedem un al doilea cap grefat pe același corp, care nu este dublu. La Tarragona (fig. 767), acest al doilea cap este alipit unei excrescențe aflate la ceafa unui om-pasăre. La Pavia (fig. 768), un al doilea cap apare pe coada, în formă de șarpe, a unui dragon care mușcă, în mod simultan, brațul, capul și spinarea personajului care-l călărește. Capetele se multiplică de-a lungul gîturilor. La Parma (fig. 769 și 770) există un patruped cu patru, un dragon cu cinci, implantate unele lîngă altele, capete de șarpe și capete de pasăre gata să muște. Șapte capete, dintre care cinci ca un buchet așezat pe umeri, două pe coada bifurcată, se leagănă deasupra unei feline ce apare printre monștrii subpămînteni din Judecata de apoi de la Beaulieu (fig. 771), fără nici o legătură directă cu





fiara din viziunea Sfântului Ioan care-și poartă cele șapte capete grupate fie în mănunchi, pe piept, fie aliniate pe spinare.

Tema diversificării elementelor și a speciilor pe un același trup se extinde și ea, în limita asamblărilor dinlăuntrul schemelor uniforme care i-au favorizat foarte mult dezvoltarea. Crearea unei ființe compozite se operează în cazul acesta în mod spontan prin încrucișări și prin grefe, fără a ține seama de vreun dispozitiv tehnic.

Pașărea-pește, calul marin de la Sion (fig. 772 și 773) ne oferă două exemple deosebit de ciudate. Diferitele părți ale corpului, aparținând unor specii diferite, se fixează direct, fără să se îmbine unele cu altele. Sînt asamblaje realizate din cîteva fragmente decupate și nu din ființe organice. La Long Marton (fig. 774 și 775), aceste juxtapuneri sînt și mai brutale. Un mic trunchi omenesc, cu brațele ridicate, este implantat vertical pe trupul unui imens



pește orizontal. Este de fapt o sirenă marină recompusă din piese disparate. O a doua coadă îndoită sub pînțe se află prinsă la extremitatea corpului printr-un nod. Este greu de închipuit, o reconstituire mai radicală a unui monstru universal cunoscut dispunînd în mod diferit fiecare din părțile lui componente. Un alt animal hibrid nu stîrnește nici el mai puțină uimire. Este alcătuit din două corpuri oarecum independente, unul de patruped și altul de pasăre. Patrupedul are un cap de vultur pe un gît lung constituit de o pasăre aîdoma unui baston. Cele două aripi mari, desfăcute, sînt prinse nu pe spate ci în partea superioară a gîtului. Și atîta incoerență în atîta rectitudine tulbură. Stimulat, pus la punct de o tehnică formală, jocul imaginației trece dincolo de mijloacele sale.

#### IV

Figura umană nu se comportă nici ea în chip diferit. Ea se eliberează de unele convenții, păstrînd totuși ciudățeniile psihice ce decurg de aici. Supunînd-o legilor proprii, arhitectura și ornamentul nu anihilează imaginea omului, ci, dimpotrivă, îi conferă un caracter și o viață proprie. Astfel personajul-croșetă, un personaj cu cap mare fixat pe un trup bine legat, asemeni unui suport, reapare pe alte amplasamente. Regiunea Auvergne ne oferă numeroase asemenea exemple, la Clermond-Ferrand, Issoire, Orcival, Saint-Nectaire, printre altele. Un mare număr de personaje imobile și robuste se răspîndesc în toate părțile. Pentru Laran<sup>1</sup>, care a efectuat o serie de măsurători sistematice în ceea ce privește proporțiile sculpturii franceze din secolul al XII-lea, raportul dintre corp și cap ar fi de 3 la 8 pentru îngerii de la Notre-Dame-du-Port și, în gene-

<sup>1</sup> J. Laran, *Recherches sur les proportions de la sculpture française au XII<sup>e</sup> siècle*, în *Revue archéologique*, 1907—1909.



ral, 3 la 6. În studiul său asupra omului din sculptura romanică, Louis Bréhier<sup>1</sup> a între-văzut originile ornamentale ale acestor disproporții. Căci într-adevăr umanitatea capitulelor scunde din bisericile din Auvergne se regăsește pe timpanele și lintourile acestora, deși structura lor nu implică nici o constrângere de asemenea natură.

În opoziție cu Auvergne, Bourgogne — cu Vézelay și Autun — este regiunea personajelor subțiratic, agitate, uscățive. Modelele acestora au luat naștere pe timpanele unde se lungesc, cu capetele lor minuscule, în dreptunghiuri alungite, și unde gesturile și mișcările lor sacadate sînt determinate de triunghiuri. Aceleași figuri colțuroase și subțiratic se regăsesc pe unele lintouri și capitule aflate în medii total diferite. Faptul că se cerea o anumită uniformitate a personajelor sculptate în cuprinsul aceleiași mișcări a dus la adaptarea figurilor libere la tipul de figuri impuse. În consecință, vedem înmulțindu-se și răspîndindu-se, în jurul unei imagini exemplare, care nu are nici o legătură cu asemenea sisteme generatoare, o semănătură care denotă aceeași obârșie. Întreaga umanitate romanică se află, direct sau indirect, supusă unei legi care îi definește ciudățeniile și în care intră și anomaliile ei excesive. Chiar cînd sînt realizate direct, susținându-se convențiilor geometrice ornamentale, deformările brutale ale corpului omenesc se transformă într-un mijloc de expresie prin excelență (Anzy-le-Duc, fig. 776).

Uriașii, piticii, diformii, estropiații par înzestrați cu o forță magică. Tulbură și fascinează. Este vocabularul unui limbaj violent, direct, ce se instituie într-o mimică elaborată și care își dobîndește propria ei valoare. De la sinteză se trece la retorică.

---

<sup>1</sup> L. Bréhier, *L'Homme dans la sculpture romane*, Paris, 1927.





776

Capetele, membrele supradimensionate sînt elocvente. La Lescar (fig. 777), în scena Uciderei pruncilor, capul unui soldat ce se apleacă asupra victimei sale capătă proporții gigantice și aceasta nu în scopul de-a restabili un echilibru, ci pentru a răspîndi groaza. La Notre-Dame-du-Ronceray din Angers (fig. 778), un preot ține o carte în mîinile sale ce seamănă cu niște talere, mai mari decît capul său, pe cînd la Vézelay (fig. 779) brațul lui Goliat învins este cel al unui uriaș, unicul semn al identității și decăderii sale, trupul și celălalt braț vădînd dimensiuni normale. Brațele ridicate pentru binecuvîntare sau pentru luptă sînt deseori alungite (Blois, Elkston). La Highworth (fig. 780), Samson sfîrtecă botul leului cu mîinile și brațele sale mărite în mod monstruos, lungite și proiectate înainte. La Chauvigny



(fig. 781), acestea sînt micșorate și integrate corpului unui personaj ce caută să pună mîna pe un om care-l împinge înapoi cu picioarele. Gîtul uneia din Sfintele femei ce stau aplecate peste mormînt se mărește datorită avîntului care-o însuflețește (Saint-Hilaire din Poitiers, fig. 782). Cel al unui soldat amenințat de o spadă se micșorează și dispare (Vézelay).

Convulsiile, mișcările sacadate ale corpului omenesc prins în ornament nu se potolesc atunci cînd se sustrage tiraniei acestuia. Ritmul de dans, exercițiile acrobatice au marcat puternic spiritul sculpturii romanice. La Charlieu, cele două figuri aflate la baza arhivoltei se agită cu aceeași frenezie ca și cei doi îngeri de pe timpan, dar fără a le relua și schema. La Angoulême, apostolii ce pornesc în lume să predice Evanghelia înaintează, plini de energie, pe timpan, reluînd, prin triangulația corpurilor și a veșmintelor, unduirile unui vrej. Îngerii din scena Înălțării de la Cahors și din cea de la Mauriac, care se avîntă spre Isus, execută o figură de balet. Cu umerii și cu pi-



777



778



779



780



781



782



cioarele îndoite spre spate pe traiectoria aceleiași curbe, cu întregul lor corp întins ca un arc gata să-și slobozească săgeata, ei reproduc, în mod liber, o temă ornamentală precisă. Impetuozitatea și geometrismul excesiv al mișcărilor și al formelor nu se diminuează, ci se răspîndesc cu aceeași perseverență chiar dincolo și în afara tramelor în care s-au ivit. Cauza este depășită de efecte.

Deformările și formările, unite în mod inevitabil, ajung într-un anumit moment al dezvoltării lor logice la o sciziune, ordinea și dezordinea, contopite, reușesc în cele din urmă să se redescopere și să se reafirme fiecare în parte, prin ele însele, fără a renega nimic din lumea de artificii ivită din confruntările lor directe, dar asigurându-i, oarecum, permanența și supraviețuirea.



## CONCLUZIE

Lucrarea pe care o prezentăm aici a fost concepută ca un studiu strict formal privind sculptura romanică, fără nici un fel de preocupare iconografică sau istorică. În cursul cercetărilor noastre, ne-am aflat totuși în fața unor elemente a căror semnificație depășește cu mult cadrul valorilor pur plastice și care ne-au rămas mereu prezente în spirit: formarea și deformarea, dezordinea determinată de ordinea luată în accepția ei metafizică și ca un mecanism vizionar și rațional al unei forme de gândire. Principalele aspecte ale sculpturii romanice depind direct de aceste sisteme, ea prezentînd una din versiunile figurative cele mai categorice, cele mai elaborate. Un întreg ansamblu coerent și riguros de argumente speculative își face apariția, asemeni unei demonstrații efectuate pe scheme grafice, în vălmășagul de imagini și de forme a cărei evoluție am urmărit-o de-a lungul a nouă capitole.

Fără îndoială că investigația pe care am întreprins-o asupra sculpturii romanice este incompletă și nu s-a oprit asupra tuturor elementelor ce constituie această mare artă, ci numai asupra unor procedee tehnice care guvernează o latură surprinzătoare a acesteia, atribuită deseori stîngăciilor sau dezlănțuirii unei fantezii dintre cele mai libere. Modul acesta de abordare este justificat nu numai de



numărul exemplurilor, dar, în egală măsură, și de unitatea care le înlanțuie. Coordonarea bine gândită se accentuează în mod constant în cursul multiplicării repertoriilor în care formulele deduse unele din altele se succed, ca un calcul matematic sau ca un raționament implacabil asupra structurilor și reprezentărilor figurate, pe care le-am asimilat unei dialectici.

Departe de a le stînjeni, aceste concordante, adesea neașteptate, au facilitat foarte mult investigațiile noastre. Am început prin a aduna, fără nici un fel de metodă, o anumită cantitate de documente de toate categoriile și provenind de pretutindeni, pentru a le întinde apoi pe o masă imensă, asemeni unui joc de cărți, luînd drept criteriu figurile geometrice, fără a ține seama de origine, loc, dată sau subiect. Operație din care a rezultat un vast tablou, ale cărui secvențe sînt perfect articulate și în care vedem înscriindu-se cu toată energia fazele logice ale unei evoluții împotriva naturii: eșafodaje preliminare, calcule matematice, montaje ale unei mașinării complexe, dislocări. Ne dăm seama și de forța de precizie și de universalitatea unor reguli datorită cărora, chiar în cadrul unor reliefuri absolut independente, recunoaștem soluții și figuri identice.

La început a fost arhitectura. Cu volumele ei pline, cu vastele-i suprafețe murale, mișcarea și echilibrul maselor sale, edificiul romanic este prin el însuși un bloc sculptat, depozitar și promotor al unei ordini. Așa că el dictează și prima lege sculpturii care îl decorează. Aceasta nu reprezintă un placaj, ci este încorporată monumentului, evidențiindu-i unele părți și mascîndu-i unele forme. Oroarea de vid și atracția cadrului, ce intervin cu o forță deosebită, au fost factorii primordiali privind joncțiunea dintre reprezentările figurative și structurile suportului acestora. Și datorită



acestei influențe indirecte s-a impus abstracția imagisticii și s-a infiltrat în structura ei.

Proces ilustrat de o serie de lintouri din Auvergne care curmă isocefalia personajelor așezate în linie dreaptă, repartizînd triangulația acestora în interiorul reliefului, care rămîne sub formă de cadru interior chiar și atunci cînd dispare în calitatea lui de cadru exterior construit; în cuprinsul unei scene ce înfățișează înălțarea, în care aripile desfăcute ale îngerilor alcătuiesc cîteva triumphiuri, pe care frontoanele le proiectează atunci pe timpane.

Sucesiunea aceasta de cadre exterioare și interioare este și mai directă în compozițiile mai dense de pe micile panouri, din medalioanele dreptunghiulare și circulare, în care omul sau animalul se transformă în pătrat, inel sau disc, unde chiar mandorla unui sfînt este redată prin corpul ovoidal al acestuia. Putem urmări fără nici o dificultate, în seriile respective, modul în care o figură regulată devine o ființă animată, iar un corp viu devine o figură regulată. Demonstrația preliminară a dublei dezvoltări este făcută pe schemele rudimentare ale armăturii ce se află într-o evoluție continuă, ale cărei secrete sînt dezvăluite de către ornament. Ne aflăm încă în fața unui mecanism surprinzător, reglat cu minuțiozitate, ce reproduce o multitudine de forme cu o singură matriță, veșnic aceeași, tija în chip de vrej cu palmetă stilizată (motivul I), care se dublează, se împătrește, dînd naștere unor noi unități (motivul II, motivul III, motivul în formă de 8, motivul în formă de X), unități care, regrupate și decupate, creează ornamente veșnic noi. Pentru a combina în mod diferit o curbă sînt folosite, rînd pe rînd, toate modalitățile. În meandrele supraîncărcate se recunoaște, la fiecare sinuozitate, aceeași curbă.

Și pe cîmpul acesta de pur decor se elaborează procedeele prin care se va organiza o suprafață goală și se va trasa o figură. Tot pro-



gramul geometric al sculpturii romanice se află aici și este urmat cu aceeași iscusință și în imagistică. Obsedat fiind de abstracție, sculptorul romanic nu se mulțumește, ca decoratorul arab, numai cu acele fastidioase speculații privind structurile liniare. El le aplică ființelor vii, ale căror contururi le desenează cu ajutorul aceluiași curbe. Iar în labirinturile acestea ornamentale își face apariția un univers pe jumătate real, pe jumătate fictiv, ca o revelație a naturii și ca o viziune a spiritului.

Cîteva exemple arhaice (Dijon, Saintes, Limoges) ne îngăduie să asistăm oarecum la întâlnirea aceasta de elemente care se percepe ca un șoc, deoarece fiecare dintre ele își păstrează propria-i vigoare. Există însă numeroase cazuri în care fuziunea se face fără impact și uneori chiar în secret. Obligate să se supună unei reprezentări figurate, figurile regulate evoluează potrivit înlănțuirii lor logice, asemenea unei dialectici a imaginilor și a formelor.

Fauna și umanitatea ce irup în rețeaua de ornamente urmează traseele inițiale ale acestora și reiau succesiunea motivelor și a multiplelor lor aranjamente. Le vedem identificîndu-se cu elementele lor și refăcînd laborioasele lor asamblări, plîndu-se, revenind la normal, regrupîndu-se după aceleași reguli. Aranjamente în cursul cărora apar diferiți monștri. Sirena cu două cozi și ciudățenia aceea cu trup dublu și un singur cap întruchipează perfect motivul II în as de pică, dubla sa tijă fiind sudată de palmeta care o încadrează. Iar făptura cu două capete, susținute de niște gîturi lungi și un singur corp alcătuiește motivul III cu ramurile ramificate. Versiune integral teratomorfă a unui ornament, aceasta se prezintă ca o consecință, o convulsie logică (un început?) a transmutațiilor sale. Pe care le regăsim profilîndu-se în arier-plan în cursul tuturor transformărilor la care e supusă. Oameni încadrați de animale și triade umane, lupte fabuloase, scene din Noul



și din Vechiul Testament, Sfântul Luca, Uciderea pruncilor, Infernul și însuși Isus din scena Răstignirii se suprapun acestor figuri inserându-se în același tipar. Ființe fantastice se ivesc în mod spontan prin juxtapunerea, înlanțuirile și îmbinările acestor figuri cu piese interșanjabile. Monstrul de la Moissac, Luxuria de la Urcel vădesc cu prisosință faptul că precizia asamblărilor, departe de a-i pune stavilă, dă curs liber imaginației.

Sculptate pe coșul unui capitel, aceste ornamente își însușesc cu toată rigurozitatea formele acestuia. Se înșiruie în frize continui sau se reajustează în funcție de proeminențele și axele sale. Cu tije în formă de as de pică, motivul II schițează deja contururile unei croșete; și se instalează acolo în mod firesc, introducând apoi diferite teme. Dar croșeta își are structurile ei, ce conțin propriile lor reprezentări figurative. Nu mai avem de-a face cu un basorelief ce acoperă o suprafață, ci cu un volum solid cu trei dimensiuni, pe care îl umple figura. Derularea imaginilor și a formelor reîncepe nu în jurul, ci în însuși corpul maselor. Croșetele, ca și celelalte elemente ce intră în compoziția sa — panouri axiale și bază — includ fiecare un anumit număr de figuri speciale pe care le vedem ivindu-se ca dintr-o cutie și intrînd apoi la loc. Pe numeroase capiteli vedem proiectîndu-se un film cu oameni și animale, ce se degajează treptat din bloc și se încorporează apoi în el pentru a dispărea. Întrucît economia suportului arhitectural limitează diversificația, întîlnim adesea aceleași siluete care apar în aceeași poziție, pe aceleași axe. Am numărat șase tipuri, dar acestea oferă diverse reprezentatii. Căci nu figurile sînt cele care se schimbă în mod continuu, ci subiectele. Aceiași actori joacă în spectacole diferite și aceeași scenă poate fi prezentată de diferiți actori. Scenografia romanică prezintă un program vast, dar cu aceiași figuranți, aceleași atitudini, aceleași gesturi. Astfel că aceleași personaje, așezate în jurul aceleiași



mese, înfățișează, rînd pe rînd, Cina cea de taină, Înmulțirea pîinilor, Festinul lui Noe, Ospățul lui Irod. Diversitatea și uniformitatea se întîlnesc aici ca două ipostaze complementare.

A treia serie din reliefurile respective se extinde pe timpan. Compozițiile de mici dimensiuni reiau și ele grupurile antitetice de pe capiteli, transplantîndu-le totuși pe un teren nou. Dar numai în temele pline de solemnități de pe marile portaluri își vădește sistemul toată măreția și forța, prin mijlocirea unor aranjamente speciale. Este vorba de o palmetă aparținînd motivului II pe care o găsim în tema „Isus în tetramorf“, de o frunză zimțată în Pogorîrea Sfîntului Duh. Schema acestora, luată ca atare, n-a fost totuși suficientă pentru montarea acestor importante ansambluri, așa că s-a realizat o rețea geometrică complementară, multiplicîndu-se astfel punctele de reper și compartimentările, rețea întinsă ca o pînză de paianjen cu întreaga ei parte de mister. Asemeni unei explozii ce se produce înăuntrul acelei compartimentări riguroase a cărei structură complexă copleșește cadrul principal, obliterînd cifrul. Care cifru este, adesea, restabilit pe un relief vecin, în general pe arhivoltă, unde regăsim în starea și la scara inițială micul ornament care a fixat tema desfășurărilor fastuoase și a aglomerațiilor din marile compoziții pe care le încadrează. Moissac, Vézelay, Charlieu ne oferă cîteva prodigioase exemple privind forța acestor procedee datorită cărora unele structurări savante declanșează adevărate cataclisme.

Calcule, vălmășaguri, adică formare-deformare, sînt cele două aspecte fundamentale ale sculpturii romanice, al doilea fiind fără îndoială cel mai frapant. Căci avem de-a face cu un limbaj violent, deseori brutal, enigmatic, cu accente legendare, ce se stabilește într-o sintaxă rigidă și perfect construită, pe care o estompează. Primul șoc pe care-l produc asemenea compoziții e datorat nu cauzei, ci efectului. Dar acest efect este opus cauzei care îl



produce. Distrusă, nimicită prin intruziunea figurilor regulate, lumea formelor vieții se reinventează în zonele sale și în natura sa proprie. În privința animalelor, se creează o seamă de monștri prin toate mijloacele existente: deformare și asamblare de diverse specii, interschimbare de piese anatomice, multiplicare și reunificare de corpuri. Imaginația e într-adevăr dezlănțuită, dar aceasta operează cu o precizie de ceasornicar, demontînd și remontînd elementele pe un cadru standardizat ce poate servi la un număr infinit de combinații. Departe de-a o reduce la niște jucării mecanice, aceste aranjamente tehnice restituie faunei care a stăpînit universul romanic o viață dominată de violență. Și însăși umanitatea romanică este, într-o oarecare măsură, înrudită cu ea.

Apoi se răspîndește un bestiar antropomorf. Pentru a-i salvarda omului identitatea lui umană, au fost utilizate, fără îndoială, procedee speciale. Dar chiar și reproducînd cu exactitate trăsăturile și mișcările, monstruozițiile animalelor care, determinate fiind de același ornament, devin mult mai tulburătoare.

Ființele contrafăcute, acrobații ne oferă cîteva spectacole dramatice uluitoare. Mimica trupurilor împutîinate sau atletice, gesturile crispate sau emfatică care constituie un expressionism agresiv al evului mediu au marcat puternic secolul al XII-lea, integrîndu-se revelațiilor fantastice ale acestuia.

Brutalele deformări figurative ce constituie o lume coerentă a exceselor sînt formare. Deformare și formare devin în cele din urmă sinonime. Aversul și reversul medaliei pot fi răsturnate, dar logica acestor confruntări comportă un stadiu de ruptură a echilibrului cînd reversul și aversul se închid fiecare în propriu-i sertar.

Geometrismul devine copleșitor și violent. Triunghiurile, pătratele, cercurile nu alcătuiesc



numai o figură animată, ci se și insinuează în structura ei. Unele scheme regulate se manifestă tot atât de spontan și în natură. Ele emană din corpul uman și-l îmbracă din nou. Avem de-a face cu o nouă apariție ce se ivește în cascada de pliuri ale veșmintelor, punând în valoare sau disimulând formele. Spirale, zigzaguri, o întreagă serie de motive elaborate pentru țesături se revarsă asupra figurii sculptate, ca un tablou abstract suprapus peste un relief istoriat. Visul geometric care a creat imagistica sa se continuă, lipsit de artificii.

Imagistica desfigurată de speculațiile privitoare la structură și la o ordine exterioară se trezește și ea la o viață proprie, dar își păstrează amprenta. Ființele care se ivesc datorită unor constrângeri formale, monștrii și personajele umane transfigurate, evadează din leagănul respectiv și se răspîndesc în univers recăpătîndu-și libertatea mișcărilor și a gesturilor, fără a pierde nimic din originalitate. După care urmează chiar o nouă generație, jocul multiplicărilor și al combinațiilor persistînd după suprimarea cadrelor. Continuarea și supraviețuirea poartă povara unei legi de mare importanță care nu se mai exercită în mod direct. Ciclul se încheie prin sciziunea datelor fundamentale, reafirmîndu-le semnificația.

Și mereu, în această evoluție o formelor, se recunoaște un mecanism vizionar avînd un dublu punct de vedere, înrudit cu perspectivele denaturate ce se proiectează în diferitele domenii ale diferitelor civilizații.



# INDICE DE NOME DE LOCURI

- Adaste (Hautes-Pyrénées),  
fig. 96 ; 42
- Airvault (Deux-Sèvres), fig.  
512 ; 138
- Amiens (Somme), fig. 293 ;  
92
- Andlau (R. F. Germania),  
fig. 747 ; 220
- Angers (Maine-et-Loire),  
fig. 22, 71 ; 23, 73, fig.  
159, 177, 178 ; 54, 68,  
fig. 192, 233, 246 ; 71, 77,  
81, fig. 335, 385, 409 ; 107,  
115, fig. 425, 648, 713 ;  
121, 191, 209, fig. 761,  
778 ; 224, 230
- Angoulême (Charente), fig.  
44, 169, 184 ; 27, 65, 69,  
fig. 296, 750 ; 93, 220
- Anzy-le-Duc (Saône-et-  
Loire), 15, fig. 108, 113 ;  
43, 44, fig. 420, 670, 776 ;  
120, 166, 229
- Aosta (Italia), fig. 420, 455 ;  
120 ; 126, fig. 498, 520 ;  
136, 140, fig. 544, 548,  
575 ; 143, 149, 153
- Arles (Bouches-du-Rhône),  
fig. 587 ; 151
- Aulnay (Charente-Mariti-  
me), fig. 19, 61, 134 ; 22,  
30, 48, fig. 182, 229, 232 ;  
68, 77, 78, fig. 342, 359,  
364 ; 104, 108, 109, fig. 369,  
441, 613 ; 110, 125, 168,  
fig. 632—642 ; 187—188,  
fig. 649, 662, 682 ; 191,  
193, 201, fig. 740, 743 ;  
218, 220
- Autry-Issards (Allier), fig.  
48, 707 ; 28, 53, 207
- Autun (Saône-et-Loire), 18,  
fig. 9, 10, 18, 46 ; 20, 22,  
27, fig. 626, 736 ; 184, 218
- Avallon (Yonne), fig. 76 ;  
86
- Avensan (Gironde), fig. 268 ;  
86
- Ávila (Spania), fig. 331 ; 100
- Avy-en-Pons (Charente-  
Maritime), fig. 110, 291,  
695 ; 43, 51, 58, 91, 204
- Banesemblant (Drôme), fig.  
469 ; 128
- Barcelona (Spania), fig.  
765 ; 225
- Bari (Italia), fig. 89 ; 38
- Bayeux (Calvados), fig. 74 ;  
34
- Beauegency (Loiret), fig. 488,  
687 ; 131, 202
- Beaulieu (Corrèze), 17, fig.  
737, 771 ; 218, 226
- Beaumais (Calvados), fig.  
94 ; 51
- Beauvais (Oise), fig. 594,  
595 ; 157
- Bellegarde (Loiret), fig. 204 ;  
74
- Bellenaves (Allier), fig. 6 ;  
16
- Besse-en-Chandesse (Puy-  
de-Dôme), fig. 23, 479,  
563 ; 52, 131, 147



743. AULNAY. Detaliu de pliuri sculptate
- 744—745. VÉZELAY. Detalii de pliuri sculptate
746. SAINT-NECTAIRE. Basorelief (detaliu)
747. ANDLAU. Basorelief
748. DONZY. Detaliu de pliuri sculptate
749. CAHORS. Personaj de pe timpan
750. ANGOULÈME. Personaj de pe timpan
751. LA CHARITÉ-SUR-LOIRE. Personaj de pe timpan
752. HILDESHEIM. Basorelief de la biserica Heilige Godehard
753. SAINT-PAUL-LÈS-DAX. Basorelief
754. PARMA. Basorelief
755. LA SAUVE-MAJEURE. Basorelief
756. DONZY. Detaliu de pliuri sculptate
757. PITSFORD. Basorelief
758. FRITWELL. Basorelief
759. BEAULIEU. Basorelief
760. SAINT-AIGNAN. Basorelief
761. ANGERS. Basorelief de la Saint-Aubin
762. LESCAR. Basorelief
763. LA CHARITÉ-SUR-LOIRE. Basorelief
764. GERONA. Basorelief
765. BARCELONA. Basorelief de la San Pablo del Campo
766. MODENA. Basorelief
767. TARRAGONA. Basorelief
768. PAVIA. Basorelief
769. PARMA. Basorelief de la catedrală
770. PARMA. Basorelief de la baptisteriu
771. BEAULIEU. Basorelief
- 772—773. SION. Basoreliefuri
- 774—775. LONG MARTON. Basoreliefuri
776. ANZY-LE-DUC. Capitел
777. LESCAR. Basorelief
778. ANGERS. Basorelief de la Notre-Dame-du-Roncay
779. VÉZELAY. Basorelief (detaliu)
780. HIGHWORTH. Basorelief
781. CHAUVIGNY. Basorelief
782. POITIERS. Basorelief de la Saint-Hilaire (detaliu)



|                                                                                                                                                                                                                                     |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Cuvînt înainte al autorului . . . . .                                                                                                                                                                                               | 5         |
| Prefață . . . . .                                                                                                                                                                                                                   | 7         |
| <b>Partea întâi : STABILIREA UNEI ORDINI . . . . .</b>                                                                                                                                                                              | <b>11</b> |
| <b>Capitolul I :</b>                                                                                                                                                                                                                |           |
| <b>Cadrul</b>                                                                                                                                                                                                                       |           |
| I. <i>Cadrul rectiliniu, lintouri, frontoane.</i> Cadrul exterior. Ruptura isocefaliei pe lintourile din Auvergne. Cadrul interior, frontoane construite din aripi. Cadrul demolat, frontoane disimulate în scena Judecării de apoi | 12        |
| II. <i>Cadrul curbiliniu, medalioane și mandorle.</i> Scenografia semicirculară, discurile, spirele și roțile animate. Nimburile și mandorlele acrobatice . . . . .                                                                 | 21        |
| III. <i>Metamorfoze.</i> Patrupedele și păsările geometrice, personajele în formă de băț și de sferă, aureolele preschimbate în corpul figurii. Geometria variabilă a aripilor de îngeri . . . . .                                  | 29        |
| <b>Capitolul II :</b>                                                                                                                                                                                                               |           |
| <b>Ornamentul</b>                                                                                                                                                                                                                   |           |
| I. <i>Înmulțire și uniformitate.</i> Palmeta și tija care alcătuiesc motivul I. Motivul I dublat în as de pică. Gama variațiilor motivului II                                                                                       | 40        |
| II. <i>Înversiunea axelor.</i> Motivul I dublat în X. Motivul III și variațiile sale. Revărsări — măiestrie geometrică . . . . .                                                                                                    | 45        |
| III. <i>Palmete și antrelacuri.</i> Concordanțe și juxtapuneri. Tresa grefată pe motivele II și III. Palmeta în antrelac. Labirinturile demontabile . . . . .                                                                       | 50        |



|                                                                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| IV. Ornamentul și suportul său arhitectural.<br>Machete arhitecturale în ornament. Ornamentul în structura capitelului . . . . . | 51 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

### Capitolul III :

#### Influența

|                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| I. Influența geometriei. Geometria în natură.<br>Zidul fisurat al lui Leonardo da Vinci . . . . .            | 56 |
| II. Viziunea geometrică. Ornamentul substituie<br>cadrul. Tripla concordanță și exemplul<br>cheilor. . . . . | 59 |

### Partea a doua : FORMĂRI

#### Capitolul IV :

#### Dialectica ornamentală

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. Motivul I. Hibridul dintre ornament și animal. Invazia bestiarului în ornament. Lupte, combinații de monștri. Lupta Arhanghelului Mihail și sirena-pește . . . . .                                                                                                                                                   | 65  |
| II. Motivul II. Suita zoomorfă de la Pavia. De la grupul antitetic la monstrul cu două corpuri. Creaturile cu coadă dublă . . . . .                                                                                                                                                                                     | 70  |
| III. Sirena, un model tip. Metamorfozele cozilor. Oamenii încadrați de animale. Inversarea elementelor. Scenele în care sînt înfățișați Daniel, Alexandru, sfîntul Luca ; reprezentarea Căderii în păcat. Triada umană și repertoriul ei iconografic. De la monstrul din Sion la Răstignirea de la Saint-Pons . . . . . | 76  |
| IV. Influența directă a ornamentului. Curba P-E-T, ca scriere sau sigiliu. Curbe identice pentru subiecte diferite. Palmata între figurile umane și substituirile sale. Judecata de apoi de la Saint-Révérien . . . . .                                                                                                 | 90  |
| V. Motivul III. Bicefalul. Reptilă, pasăre și patruped. Caleidoscopul sirenei. Păsările Paradisului. Triade umane. Arătarea de la Chauvigny . . . . .                                                                                                                                                                   | 93  |
| VI. Variații și labirinturi. Bandouri zoomorfe cu trupuri multiple. Ruptură în punctul T și în punctul P. Animalele în formă de S. Îmbucări orizontale și verticale. Figurile alcătuite din piese interșanjabile. Luxuria de la Urcel și monstrul de la Moissac. Absorbția prin abstracție . . . . .                    | 101 |

#### Capitolul V :

#### Capitelul cu croșete

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. Schema stereometrică. Ieșinduri și baze . . . . .                                     | 114 |
| II. Croșeta animată. Animale și oameni ce se ivesc din coșul capitelului. Croșeta antro- |     |



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <p> pomorfă de la Saint-Savin. Personajul-croșetă. Personajele de pe croșetele aflate în mișcare. Croșetă motiv II. Tipul I + II. Tipul III. Capul între picioare . . . . . </p>                                                                                                                                                                                                                      | 114 |
| <p> III. <i>Panou axial</i>. Ieșirile din cutie. Oameni, Isus, îngeri. Baghete. Personajul de sub arcade. Personajele-arcade. Arhitectura zoomorfă. Maska coșului capitelului . . . . . </p>                                                                                                                                                                                                          | 125 |
| <p> IV. <i>Registre orizontale</i>. Baze mobiliere, animalele și oamenii de tip VI. Caulicolele și volutele. Dragonii și coarnele de berbec. . . . . </p>                                                                                                                                                                                                                                             | 135 |
| <p> V. <i>Punerile în scenă</i>. Lumea monștrilor. Tipul III. Deghizările figurii centrale. Reprezentările triadei. Tipul I și tipul III. Coloana și balanța. Diversitatea de tipuri pentru aceeași temă. Samson, Fuga în Egipt de la Saint-Benoît-sur-Loire. Diversitatea reprezentărilor în jurul aceleiași mese și pe aceeași corabie. Arhitectura temei Sfintelor femei la mormânt . . . . . </p> | 143 |

## Capitolul VI :

### Marile compoziții

|                                                                                                                                                                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <p> I. <i>Zoomorfismul unui capitel reluat pe timpan</i>. Motivul III, spirale, grupuri antitetice. Tema sirenei și a lui Daniel în groapa cu lei . . . . . </p>                                                                                            | 155 |
| <p> II. <i>Palmeta temelor solemne</i>. Închinarea magilor de la Neuilly-en-Donjon. Cele trei teme privitoare la Isus în glorie, Isus înconjurat de îngeri și Isus în scena Judecării de apoi. Isus în tetramorf. Palmeta în vuta polilobată . . . . . </p> | 159 |
| <p> III. <i>Cifrul indicat pe arhivoltă</i>. Baletul îngerilor din <i>Înălțarea</i>. Frunzele de acantă și palmete . . . . . </p>                                                                                                                           | 164 |
| <p> IV. <i>Eșafodaje complexe</i>. Palmeta de la Moissac. Arcele de cerc de la Charlieu . . . . . </p>                                                                                                                                                      | 170 |
| <p> V. <i>Triangulația de la Vézelay</i> . . . . . </p>                                                                                                                                                                                                     | 175 |

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| <p> Partea a treia : <i>DEFORMĂRI</i> . . . . . </p> | 179 |
|------------------------------------------------------|-----|

## Capitolul VII :

### Animalul, fabricarea monștrilor

|                                                                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <p> I. <i>Apariția în cadrul ornamentului</i>. Deformări anatomice. Reunificarea mai multor corpuri. Tricefalii. Monștrii cu trei labe și corpuri triple . . . . . </p> | 180 |
| <p> II. <i>Figuri alcătuite din piese intersanjabile</i>. Combinațiile de la San Michele din Pavia. Jucăriile demontabile de la Aulnay . . . . . </p>                   | 186 |



|                                                                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| III. <i>Ființe compuse pe schelete uniforme</i> . Tipurile fundamentale. Montarea unor piese diferite pe aceleași curbe. Asamblări și fuziune . . . . . | 189 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## Capitolul VIII :

### Omul, bestiar antropomorf

|                                                                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. <i>Procedeu de protecție</i> . Obiecte și attribute complementare, monștri infernali, păsări ale Paradisului. Ornamentele angulare. Omul poligonal. Curbele frînte . . . . . | 197 |
| II. <i>Deformări anatomice</i> . Geometria antropomorfă a întregului corp și a membrilor acestuia. Obișnuitul și insolitul . . . . .                                            | 202 |
| III. <i>Stabilitate și mișcare</i> . Figurile imobile și figurile agitate în același cadru. Dansatorii și acrobații. Disproporții, mișcări și gesturi emfatice . . . . .        | 207 |

## Capitolul IX :

### Dislocație și permanență

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. <i>Ultimul stadiu</i> . Sciziunea dintre geometrie și figurativ . . . . .                                                                                                                                                                                                                               | 215 |
| II. <i>Geometrie</i> . Figuri abstracte disimulate în natură. „Constructivismul” romanic. Veșmîntul geometric, figurile regulate ale faldurilor, triunghiuri, cercuri și spirale. Teme decorative, fascicule, evantaie, cochilii, armonici. Faldul-ordonator, faldul-ornament și răspîndirea lui . . . . . | 216 |
| III. <i>Monstrul eliberat</i> . Deformare, disproporție fără constrîngere exterioară. Sirena și făpturile bicefale heraldice în libertate. În-crucisări și grefe. Multiplicarea capetelor și asamblări directe. Sirena cu dublă coadă recompusă . . . . .                                                  | 224 |
| IV. <i>Umanitatea rătăcitoare</i> . Personajele-croșete de pe timpanele și lintourile din Auvergne. Figurile de pe timpanele din Bourgogne pe capitele. Mimica romanică și mișcarea. Gestul care deformează. Ritmul dansului . . . . .                                                                     | 228 |
| Concluzie . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 233 |
| Indice de nume de locuri . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                         | 241 |
| Lista ilustrațiilor . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                              | 248 |



Redactor : BALA GHEORGHE  
Tehnoredactor : ȘTEFAN TĂNASE  
Bun de tipar : 3-06-1989.  
Apărut 1989, coli de tipar 11,33.



---

Tiparul executat sub comanda nr. 6  
la I. P. „Filaret”, str. Fabrica de chibrituri  
nr. 9—11, București  
Republica Socialistă România



Biografii. Memorii. Eseuri

# formări, deformări

Lucrarea pe care o prezentăm aici a fost concepută ca un studiu strict formal privind sculptura romanică, fără nici un fel de preocupare iconografică sau istorică. În cursul cercetărilor noastre, ne-am aflat totuși în fața unor elemente a căror semnificație depășește cu mult cadrul valorilor pur plastice și care ne-au rămas mereu prezente în spirit : formarea și deformarea, dezordinea determinată de ordinea luată în accepția ei metafizică și ca un mecanism vizionar și rațional al unei forme de gândire. Principalele aspecte ale sculpturii romanice depind direct de aceste sisteme, ea prezentând una din versiunile figurative cele mai categorice, cele mai elaborate. Un întreg ansamblu coerent și riguros de argumente speculative își face apariția, asemeni unei demonstrații efectuate pe scheme grafice, în vălmășagul de imagini și de forme a cărui evoluție am urmărit-o de-a lungul a nouă capitole.

JURGIS BALTRUŠAITIS

Lei 14

ISBN 973-33-0044-6

ISBN 973-33-0046-2